

«Fragile euphorie : la statue de Condillac et les impasses de l'individu», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, No 323, 1993, Oxford, pp. 279-321

**Yves Citton**

## **Fragile euphorie**

### **La statue de Condillac et les impasses de l'individu**

*Le bonheur est une idée neuve en Europe*  
SAINT-JUST

Au seuil du troisième millénaire, notre monde se sent sur le point de basculer. Sans trop savoir dans quoi. Au delà des frontières qui s'abolissent ici pour renaître ailleurs de leurs cendres, dans le sang et les larmes, c'est tout notre rapport à l'environnement qui prend soudain la mesure de sa fragilité. Sous les triomphes superficiels de l'idéologie libérale, un ébranlement profond fait lentement apparaître la précarité de notre mode de vie.

Et si le bonheur était une idée appartenant déjà au passé ? Après un demi-siècle caractérisé par une prospérité et un niveau de confort matériel sans précédents, le monde occidental se voit de moins en moins capable de contenir plus longtemps la misère et la violence qu'il était jusqu'ici parvenu à repousser en des zones éloignées de la planète. A travers l'expansion du chômage, la multiplication des sans-abris, la montée de réflexes racistes et xénophobes, c'est une horreur longtemps cantonnée à un Tiers Monde méprisé qui revient frapper à nos portes. Devant nos yeux qui s'ouvrent enfin, après des décennies d'un sommeil repu, sur les ruines qu'a laissées le festin de la modernité, le bonheur a soudain vieilli.

On se propose, dans les pages qui suivent, de remonter à l'une des racines de cette idée cruellement éphémère. Moins par nostalgie que pour tenter de cerner ce qui, dès l'origine, en viciait la nature. Au coeur du grand bouillonnement intellectuel des années 1750, bouillonnement dont émergeront les bases de l'idéologie régissant encore nos sociétés, toute une série de textes mettent en scène

*une statue prenant vie* sous les yeux du lecteur. Outre les scénarios directement inspirés du mythe de Pygmalion (Deslandes, Rousseau), on voit cette figure de la sculpture animée être adoptée par divers philosophes (Buffon, Condillac, Bonnet, Diderot) pour illustrer leurs vues sur les mécanismes de la sensibilité. Quelles que soient les divergences théoriques qui les séparent, tous semblent fascinés par le saut qui sépare la matière morte qu'on prend pour point de départ et l'être humain (plus ou moins) intelligent auquel on finit par aboutir. De la pierre à la chair et du sang au bon sens, les contours de l'humain perdent toute netteté, jusqu'à se dissoudre chez Diderot dans le principe d'une fondamentale continuité de la matière : «— Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair. — Assez peu. On fait du marbre avec la chair, et de la chair avec du marbre.» A travers le «passage du marbre à l'humus, de l'humus au règne végétal, et du règne végétal au règne animal, à la chair»<sup>1</sup>, on répète à l'homme le message biblique de la leçon faite à Simon : *tu es pierre*.

Avant d'avoir été «rendue comestible» par la doctrine matérialiste, la statue a pourtant passé par un avatar aussi célèbre que rarement étudié comme tel. Du *Traité des sensations* que Condillac publie en 1754, la critique n'a retenu que le corps doctrinal, considéré comme «le système le plus soigneusement élaboré d'un complet sensualisme»<sup>2</sup>, sans faire vraiment attention aux données de *la fiction* à travers laquelle ce système est exposé. Cette fiction a pourtant des enjeux considérables, qui touchent moins à la biologie qu'à la définition d'une forme de subjectivité propre à l'Occident moderne. Ce sont ces enjeux que l'on va s'efforcer de faire apparaître ici en reconnaissant à la fable de la statue une vertu emblématique pour tout un pan de la vision de l'homme qui se met en place dans

---

\* La réalisation de ce travail a été possible grâce à une bourse de recherche accordée par le *Faculty of Arts and Sciences* de l'Université de Pittsburgh, Pennsylvanie.

1. Denis DIDEROT, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* (1769), Paris, GF, 1965, pp. 36 à 41. Dans le *Salon de 1763*, Diderot produit par ailleurs un texte passionnant sur la sculpture de Falconet intitulée *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime*. Sur ces questions, cf. Suzanne L. PUCCI, «Metaphor and Metamorphosis in Diderot's *Le Rêve de d'Alembert* : Pygmalion materialized», *Symposium*, Winter 1981/82, pp. 325-340, ainsi que CARR, «Pygmalion and the Philosophes: The Animated Statue in the 18th Century France», *Journal of Warburg & Courtauld Institute*, 23, July-December 1960.

2. Jean A. PERKINS, *The Concept of the Self in the French Enlightenment*, Genève, Droz, 1969, p. 52 (ma traduction). La plupart des études récentes consacrées à Condillac se concentrent sur le seul problème du rôle que joue le langage dans son épistémologie, comme en témoignent la vingtaine de pages de références bibliographiques compilées par Nicolas ROUSSEAU dans *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, Droz, 1986. Plus proche de la visée du présent article, signalons cependant l'excellent article de Gianni PAGANINI, «Un'etica per i Lumi. Condillac dalla psicologia alla morale», *Rivista di storia della filosofia*, 4, 1992, pp. 647-688. Pour d'intéressantes perspectives sur les problèmes philosophiques abordés dans les pages qui suivent, cf. L. GUIBERT-SLEDZIEWSKI & J. L. VIEILLARD-BARON, *Penser le sujet aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1988.

l'Europe des Lumières et qui continue à informer la conscience-de-soi de nos sociétés actuelles.\*

### *Nous imaginâmes une statue*

On le sait, la statue de Condillac ne s'apparente que très superficiellement aux sculptures qui peuplent nos musées d'art. Loin d'être un simple bloc de pierre taillée, elle est plutôt à concevoir comme un corps humain pleinement formé mais recouvert d'une couche isolante qui lui interdirait toute interaction avec l'environnement :

Nous imaginâmes une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées. Nous supposâmes encore que l'extérieur tout de marbre ne lui permettoit l'usage d'aucun de ses sens, et nous nous réservâmes la liberté de les ouvrir à notre choix aux différentes impressions dont ils sont susceptibles.<sup>3</sup>

Le lapin est donc mis dans le chapeau sous nos yeux, avant même qu'on songe à l'en faire sortir. A l'opposé du miracle mis en scène à travers les figures de Pygmalion et de sa Galathée, on s'étonne ici moins de voir la statue se mettre à bouger que de l'avoir vue si longtemps paralysée dans l'immobilité. Contrairement à Diderot qui devra pulvériser sa sculpture, en répandre les restes dans son jardin, y planter ses choux et en digérer la substance avant de produire une matière habitée par le miracle de la sensibilité, Condillac se donne dès le départ un être déjà organisé pour percevoir les sensations auxquelles il sera exposé. Le seul artifice des procédures proposées par le *Traité* consiste à garder originellement fermés (et à n'ouvrir que progressivement) les canaux par où les informations sensorielles atteindront le sujet.

Une donnée importante, quoiqu'implicite, de l'expérience de pensée imaginée par Condillac tient en ce que la statue restera jusqu'au bout isolée de tout contact le monde humain. Sur le modèle des enfants sauvages apparaissant ici ou là dans le *Traité*, elle n'aura accès ni aux signes du langage ni à rien de ce que peut produire une situation d'intersubjectivité. Un expérimentateur sera toujours auprès d'elle sans qu'elle ne fasse jamais mine de s'en apercevoir. Homme invisible, il lui

---

<sup>3</sup>. Etienne Bonnot de CONDILLAC, *Le Traité des sensations* (1754), Paris, Fayard, «Corpus des oeuvres de philosophie en langue française», 1984, p.11. Le texte suit la version corrigée du *Traité* publiée dans l'édition posthume des Oeuvres (1798).

apportera des fleurs ou lui donnera des coups sans être pour elle autre chose qu'une présence imperceptible et insoupçonnée.

Quant au décor, les premiers chapitres pourront se situer dans un cabinet de philosophe, où il sera plus facile de contrôler les stimuli que l'on présente au sujet : dans l'atmosphère purifiée du laboratoire, l'expérimentateur pourra isoler à sa guise les odeurs de rose, d'oeillet, de jasmin ou de violette qui font l'objet de ses premières perceptions (15). Rapidement toutefois, bien avant qu'elle soit capable de mouvement propre, la statue est transportée dans des champs, des forêts et des plaines où se déroule toute la seconde partie de l'expérience. Comme on aura l'occasion de le voir plus en détail, ce passage au plein air ne la fait nullement intégrer le monde réel qui nous entoure (ou qui entourait Condillac). Ces scènes de nature ont la particularité d'être *purement naturelles*, au sens où toute trace d'influence humaine en aura été soigneusement effacée. Elle entendra des ruisseaux, cueillera des fruits, affrontera des animaux, mais jamais ses errances ne la porteront à se casser le nez sur une maison, un carosse ou un marteau<sup>4</sup>.

Quant aux autres données de l'expérience, elles restent des plus imprécises. Avant d'être dotée de mouvements propres, la statue se tient-elle droite, comme nous le fait imaginer l'habitude des sculptures classiques et comme le suggère le fait que son premier geste consiste à «étendre les bras» (106) ? N'est-elle pas plutôt assise ou couchée, puisque ses premiers déplacements la font «se traîner» à la manière d'un enfant, avant qu'elle ne se retrouve, «comme par hasard, sur ses pieds» (116)? A-t-on par ailleurs la décence de la couvrir d'habits, en dérogation à la logique de cet univers déshumanisé, ou faut-il l'imaginer nue, entièrement exposée aux regards de l'expérimentateur ?

Quoi que voie celui-ci, il est sûr que le texte fait usage d'une large feuille de vigne (sauvage) pour cacher *au lecteur* le sexe du sujet observé — et plus généralement pour éliminer de la construction de la subjectivité toute prise en considération de la sexualité. Si quelqu'un avait l'esprit assez mal tourné pour essayer d'aller voir ce que cache ladite feuille de vigne, il trouverait sans doute que c'est bien *une femme* à qui l'on offre les roses, oeillets et violettes des premières pages. Malgré certains titres s'obstinant à annoncer «un homme abandonné à lui-même» (241) ou «un homme qui se souviendrait d'avoir reçu successivement l'usage de ses sens» (257), le corps du texte est tout entier informé par le genre féminin que le français impose au nom *statue*. Le pronom *elle*, utilisé pour s'y référer tout au long des trois cents pages du *Traité*, ne peut en effet manquer de contaminer la vision que le lecteur aura du personnage principal. Alors que ce fait, quoique déterminant, pourrait toutefois être réduit à des contraintes d'ordre

---

<sup>4</sup>. Exception : parmi les premiers bruits qu'on songe à lui faire entendre au moment d'ouvrir son sens de l'ouïe figure une symphonie (59).

purement linguistique, le texte nous invite directement à imaginer la statue en femme lorsque, la faisant parler, il choisit la forme marquée du féminin pour accorder les adjectifs et les participes qui s'y réfèrent : «curieuse, je parcours avec empressement les lieux dont le premier aspect m'a ravie» (261). D'où une nouvelle dimension qui vient sous-tendre la situation expérimentale. Après lui avoir rendu des hommages fleuris dans les premiers chapitres, le galant philosophe contemple dès la seconde partie une femme, probablement nue et maintenant libérée de son carcan de marbre, occupée à «se toucher» pour trouver en elle le point de plus haut plaisir :

Elle ignore comment elle doit conduire sa main pour la porter sur une partie de son corps, plutôt que sur une autre (...) elle remarque les mouvements qui l'ont trompée, et elle les évite; elle remarque ceux qui ont répondu à ses désirs, et elle les répète. (107)

Le personnage de la statue n'est d'ailleurs que la pointe d'un *triangle féminin* dans lequel est à situer la composition du *Traité*. Non seulement le texte est dédié à une femme (Mme de Vassé), mais la dédicace exposant le «dessein de cet ouvrage» désigne sa source d'inspiration en une autre femme, Mlle Ferrand. C'est elle qui justifie le pluriel de «nous imaginâmes une statue», et c'est elle qui a éclairé l'auteur «sur les principes, sur le plan et sur les moindres détails»<sup>(12)</sup> du *Traité*.<sup>5</sup> Ce triple rôle d'héroïne, de destinataire et de destinatrice que jouent les femmes dans l'économie du texte, on le trouve condensé dans la valeur de *monument* où l'ouvrage de Condillac se confond avec la statue qu'il met en scène : «Puisse ce monument perpétuer le souvenir de votre amitié mutuelle, et de l'honneur que j'aurai eu d'avoir part à l'estime de l'une et de l'autre!» (11).

Bornons-nous pour l'instant à souligner *une double occultation*. Un expérimentateur (très probablement mâle, si l'on se fie à son relai par la voix masculine de l'auteur) contemple pendant trois cents pages une statue de femme s'ouvrant voluptueusement à toutes les formes du plaisir, sans que ses sentiments envers ladite statue ne fasse l'objet d'une seule remarque. Derrière le paravent de verdure et d'innocence qui occupe le devant de la scène, il faut soupçonner un jeu autrement plus complexe, au vu duquel l'héroïne est bien moins isolée qu'il n'y paraît d'abord. Effacés de la surface du décor, le *social* et le *sexuel* n'en agissent

---

<sup>5</sup>. Sur Mlle Ferrand et, plus généralement, sur les données biographiques entourant la rédaction du *Traité*, on pourra lire les remarques délicieusement démodées de Gaston BAGUENAUT DE PUCHESSE, *Condillac, sa vie, sa philosophie, son influence*, Paris, Plon, 1910, en particulier pp. 52 sqq., ainsi que l'article, plus sérieux, de Laurence L. BONGIE, «A new Condillac Letter and the Genesis of the *Traité des Sensations*», *Journal of the History of Philosophy*, XVI, 1, January 1978, pp. 83-94.

pas moins en coulisses — conditions de production d'un spectacle qui s'applique à les ignorer.

## *Le miroir de la fiction*

...Tu es Pierre

Cette statue-monument nous parvient accompagnée d'un mode d'emploi, sous la forme d'un *Avis important au lecteur* fait pour sauter aux yeux de l'utilisateur avant qu'il ne commence à déballer sa nouvelle acquisition :

J'ai oublié de prévenir sur une chose que j'aurois dû dire, et peut-être répéter dans plusieurs endroits de cet ouvrage; mais je compte que l'aveu de cet oubli vaudra des répétitions, sans en avoir l'inconvénient. J'avertis donc qu'il est très-important de se mettre très exactement à la place de la statue que nous allons observer. Il faut commencer d'exister avec elle, n'avoir qu'un seul sens quand elle n'en a qu'un; n'acquiescer que les idées qu'elle acquiesce, ne contracter que les habitudes qu'elle contracte : en un mot, il faut n'être que ce qu'elle est.<sup>(9)</sup>

Un tel avertissement appelle au moins trois remarques. On relèvera tout d'abord que la statue va faire l'objet d'une *observation* dont le caractère est pour le moins problématique. Conformément à la notion même d'«expérience de pensée», il va s'agir d'imaginer un fait inexistant dont la fonction sera de prouver une théorie. Or comme n'ont pas manqué de le relever les premiers lecteurs du texte, les données expérimentales sont non seulement hypothétiques, mais «fondées sur des suppositions arbitraires et impossibles»<sup>6</sup>. Les faits que l'on prétend nous faire observer sont non seulement irréels, mais *irréalistes*. Cette couche de marbre, ces sens que l'on ouvre un à un, ces odeurs, ces bruits et ces saveurs qui nous arrivent sans que notre corps n'existe encore pour nous, bref, toute cette «audace

---

<sup>6</sup>. Dans le compte rendu qu'il consacre au *Traité des sensations*, Grimm se dit très mécontent du plan général de l'ouvrage : «Toutes ces suppositions d'un homme borné à l'odorat ou à l'ouïe, ou à deux sens, etc., loin d'être analogues à la nature sont au contraire tout à fait impossibles. Il n'y a point de sens sans celui du toucher, et quand, avec une audace philosophique, on entreprend d'animer une statue, il ne faut pas faire ce que la nature elle-même n'aurait pu faire dans l'ordre présent des choses. Il fallait donc animer la statue comme la nature nous anime, c'est-à-dire avec tous les sens, sans en connaître l'usage, et suivre pas à pas le développement des sens et des facultés de cette statue; en un mot, faire la véritable histoire métaphysique de l'homme.» (GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. Tournoux, Paris, Garnier Frères, 1877, tome II, pp. 441-442)

philosophique» qui fait «animer une statue» est *une pure fiction*. Comment tirer des conclusions fiables à partir d'une situation originale qui coupe aussi radicalement les ponts avec la réalité ? Dans un monde aussi *imaginaire*, où pourrait-on trouver de quoi ancrer la vérité de la démonstration proposée ? La *preuve par la fiction* sur laquelle s'appuie le fonctionnement du *Traité* suppose que l'auteur soit en mesure d'*observer* les agissements d'un personnage qu'il tire en fait de sa seule imagination. Il y a là une imposture originelle, dont tout le monde est bien conscient, mais qui porte en germes une efficace discursive que Rousseau fera déboucher, avec l'*Emile*, sur une redéfinition radicale des rapports entre fiction et discours de vérité.

Cette fiction, nous dit-on par ailleurs, ne fonctionnera que pour celui qui «se mettra très exactement à la place» du personnage principal. Suivre littéralement («très exactement») cette invite romanesque à s'identifier avec le héros relève pourtant de l'impossible. A «n'être que ce qu'est la statue», on se plongerait dans un total abrutissement pour les trois quarts du livre — dont il serait de toutes façons difficile de lire les premiers chapitres avec le seul sens de l'odorat. Pour que le texte porte effet, il faut plutôt que le lecteur se livre à un constant va et vient entre ce qu'éprouve la statue et ce qu'il est capable d'éprouver lui-même. Si Condillac insiste tant sur ce besoin de se mettre à la place de la statue — il en répète plusieurs fois la nécessité dans les pages suivantes (16, 71) malgré ce qu'en dit l'avis préliminaire —, c'est qu'il nous propose l'expérience d'un *décentrement radical*. Une des vertus les plus remarquables de son texte tient justement en ce que, selon les propriétés d'une bonne fiction, il nous fait sortir de nous-mêmes et de nos habitudes de percevoir le monde pour nous faire appréhender la réalité d'une manière nouvelle et insoupçonnée.

Quelques exemples. Non contente de ne pas savoir qu'elle a un corps, la statue passe un tiers de l'ouvrage à «être les sensations» que l'expérimentateur génère en elle. A la première occurrence que rencontre la lecture, on s'arrête, on relit, on cherche à construire la phrase différemment, puis on conclut à une coquille, tant nous sommes habitués à concevoir la sensation sur le mode de l'avoir. Ce n'est qu'en voyant la formule revenir avec une obstination dérangeante qu'on est bien forcé de faire éclater les oeillères qui limitent notre sentiment de soi. «Elle sera donc odeur de rose» (15). «Comme elle est dans l'habitude d'être, de cesser d'être, et de redevenir la même odeur, elle jugera, lorsqu'elle ne l'est pas, qu'elle pourra l'être» (45). Condillac ne s'arrête pourtant pas là. A peine s'est-on accoutumé à imaginer une état de conscience où le moi est entièrement résorbé dans la sensation présente qu'il faut faire un pas de plus dans l'abandon de l'habitude où nous sommes de substantifier l'identité : «notre statue peut être réduite à n'être *que le souvenir d'une odeur*; alors le sentiment de son existence paroît lui échapper» (53 — je souligne).

On a toutefois encore — littéralement — rien vu. C'est en effet lorsqu'on ouvre les yeux de la statue que cette entreprise de décentrement, ou plus précisément d'*étrangement*, atteint son comble. Quoi de plus banal, a priori, qu'une surface colorée ? Observons ce qu'il en advient pour peu qu'on se «mette à la place» de l'héroïne :

elle sent qu'elle se répète hors d'elle-même, autant de fois qu'il y a de couleurs qui la modifient. En tant qu'elle est le rouge, elle se sent hors du verd; en tant qu'elle est le verd, elle se sent hors du rouge, et ainsi du reste (...); le *moi* de la statue ne saurait se sentir circonscrit dans des limites (...) il n'a de son étendue qu'un sentiment vague : c'est pour lui une étendue sans bornes. Il lui semble qu'il se répète sans fin, et ne connaissant rien au delà des couleurs qu'il croit être, il est par rapport à lui comme s'il étoit immense ; il est par-tout, il est tout. (81-82)

Une des grandes forces, poétique autant que conceptuelle, du *Traité* réside dans cet effort pour nous faire *imaginer l'inimaginable*, pour atteindre, au plus intime de notre vision, le point aveugle que dès nos premières expériences perceptives nous avons appris à neutraliser. La statue y joue le rôle d'un kaléidoscope au travers duquel c'est toute notre perception du monde et de nous-même qui se trouve réévaluée.

Cette réévaluation constitue le troisième enseignement à tirer de l'*Avis au lecteur* cité tout à l'heure. Il s'agit en effet par cet avertissement de réparer un oubli («j'ai oublié de prévenir sur une chose...»). Or c'est précisément le but de la fiction dans son ensemble que de *réparer un oubli*, celui qui frappe la génération de nos idées à partir des sensations qui se sont succédées en nous. On connaît la phrase qui inaugure le *Traité* en exposant le *Dessein de cet ouvrage* : «Nous ne saurions nous rappeler l'ignorance dans laquelle nous sommes nés : c'est un état qui ne laisse point de traces après lui.» (10) Derrière le paradoxe apparent — on conçoit bien qu'on puisse oublier une certaine connaissance, mais comment oublier une ignorance?<sup>7</sup> —, on voit se dessiner le mécanisme justifiant le recours à la fiction et à l'effet d'étrangement qu'il produit. Malgré son ignorance, ou plus précisément à *cause d'elle*, la statue a beaucoup à nous apprendre sur nous-même. En mettant sous nos yeux cette ignorance originelle que nous avons tous oubliée, elle nous offre moins un kaléidoscope qu'un *miroir* où chacun est invité à

---

7. Condillac semble cultiver avec un plaisir (et un bonheur) tout particulier ce type de paradoxes. Cf. par exemple : «nous ne pouvons donc passer de ce que nous savons à ce que nous ne savons pas, que parce que ce que nous ne savons pas est la même chose que ce que nous savons» (cité in Jacques DERRIDA, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, p. 110).



contempler l'évolution logique (sinon chronologique) de son intelligence et de sa conscience de soi.<sup>8</sup> Les derniers mots du *Traité* témoignent bien et de la puissance et de la fragilité du mode de démonstration convoqué : «elle n'est donc rien qu'autant qu'elle a acquis. Pourquoi n'en serait-il pas de même de l'homme ?» (268) Suspendu à un *pourquoi pas?* auquel il serait assez facile de donner une réponse négative tant est irréaliste la fable de la statue, le miroir de fiction que nous tend Condillac, plus que par sa doctrine explicite, mérite peut-être de nous intéresser surtout par ces zones d'ombre, ces ignorances et ces oublis, qu'il désigne lui-même d'emblée comme au coeur de son projet.

### *Discours sans langage*

*Et moi je te déclare...*

Contrairement à nous, la statue se rappelle l'ignorance dans laquelle elle est née. Du moins le narrateur en fait-il la supposition afin de l'amener à se lancer dans un discours à la première personne qui retrace l'ensemble de l'évolution par où sont passées sa conscience de soi et sa perception du monde (chapitre IV, 8). Avant même d'entrer dans le contenu de son récit, sur lequel seront centrées toutes les réflexions qui suivent, il faut toutefois s'attarder un peu sur le paradoxe que constitue l'existence même d'un tel récit.

On l'a dit, la statue, maintenue dans un univers strictement déshumanisé, n'a aucun accès aux signes. Condillac prend souvent la peine de remarquer, généralement dans des ajouts ultérieurs parus dans l'édition posthume de 1798, combien cette absence de signes limite la portée de son intelligence et la cantonne au domaine étroit des «connaissances pratiques» : pour se développer, les «connaissances de théorie» (ainsi que tout ce qui relève de l'abstraction) ont besoin du support d'un langage qui permette de les «classer avec ordre» et de les «déterminer» (221).

Il est dès lors surprenant de voir Condillac lui *donner la parole* et mettre dans sa bouche muette le survol récapitulatif des «principales vérités» démontrées par les chapitres précédents (257)<sup>9</sup>. Cette infraction n'est pourtant pas absolument

---

<sup>8</sup>. «Quand j'observe cette statue, c'est moins pour m'assurer de ce qui se passe en elle, que pour découvrir ce qui se passe en nous. Je puis me tromper, en lui attribuant des opérations dont elle n'est pas encore capable; mais de pareilles erreurs ne tirent pas à conséquence, si elles mettent le lecteur en état d'observer comment ces opérations s'exécutent en lui-même.» (71)

<sup>9</sup>. Il est peut-être *encore plus surprenant* de voir comment les études consacrées au *Traité* ont négligé de relever ce paradoxe. Même l'article de Hans AARSLEFF intitulé de façon prometteuse «Condillac's Speechless Statue» ne daigne pas lui consacrer la moindre remarque (in *From Locke to Saussure. Essays*

isolée dans l'espace du *Traité*. Théoriquement forclos des niveaux de connaissances auxquels peut accéder la statue, le langage et la parole y font plusieurs irrptions subreptices. On pourrait relever tout d'abord l'insistance du texte à présenter la découverte du moi non pas directement sous la forme d'un phénomène de conscience mais plutôt sous celle d'une *affirmation*, c'est-à-dire d'un acte langagier. Aux deux moments essentiels de la constitution du moi, l'auteur imagine que la statue puisse «*dire moi*» (55) ou que les différentes parties de son corps doivent «*se répondre l'une à l'autre : c'est moi, c'est moi encore!*» (105 — je souligne). Tout se passe comme si la réflexion sur soi impliquait comme telle la nécessité d'*exprimer* la conscience de soi nouvellement produite. Il n'est dès lors pas indifférent que Condillac introduise le discours de la statue en se proposant de «la faire réfléchir sur elle-même» (257).

On trouve en outre un passage qui met en scène un acte langagier relevant d'une articulation plus complexe. Dans le chapitre dépeignant l'origine des superstitions dans l'esprit d'«un homme abandonné à lui-même» (IV, 4), on voit en effet les désirs de la statue se transformer en «une sorte de prière» :

Elle s'adresse en quelque sorte au soleil; et parce qu'elle juge que s'il l'éclaire et l'échauffe, il a dessein de l'éclairer et de l'échauffer, elle le prie de l'éclairer et de l'échauffer encore. Elle s'adresse aux arbres, et elle leur demande des fruits, ne doutant pas qu'il dépend d'eux d'en porter ou de n'en pas porter. En un mot, elle s'adresse à toutes les choses dont elle croit dépendre. (242)

Pas besoin d'une situation d'intersubjectivité pour qu'apparaisse le désir de l'Autre. Sans que nul ne lui ait jamais parlé, sans qu'elle n'ait été exposée à aucune forme de communication, la statue se hisse, par simple projection de ses sentiments propres, dans le registre de *la demande*. Il y a là un saut qui, pour être critiquable, n'en est que plus suggestif.

On sait que les philosophes des Lumières aiment à évoquer une parole pré-langagière, un acte de pure *ex-expression* au sens où il n'y faut voir que la poussée vers l'extérieur d'un sentiment devenu trop gros pour être contenu dans les limites physiologiques du sujet. Souvent pourtant cette expectoration est décrite comme s'inscrivant dans un espace habité par l'écoute possible d'un Autre, c'est-à-dire comme se doublant d'un *appel*. Cette double face de la parole pré-langagière (expression et appel) trouvera sa forme emblématique dans les pages de l'*Emile* que Rousseau consacrera aux premiers cris et pleurs du bébé<sup>10</sup>. C'est bien d'un

---

*on the Study of Language and Intellectual History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, pp. 210-224).

<sup>10</sup>. Cf. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emile ou l'éducation* (1762), Garnier-Flammarion, 1966, pp. 74-76.

mécanisme comparable qu'il s'agit dans les prières superstitieuses que la statue adresse aux éléments dont elle dépend : le fait qu'elle n'ait pas accès aux signes d'un langage institutionnalisé ne la condamne nullement à être muette.

Le long monologue du chapitre IV,8 doit être lu à la lumière de ces considérations. Son introduction par une structure hypothétique («diroit-elle») témoigne à l'évidence de son irréalité : son existence est suspendue à la supposition (1°) qu'elle se souvienne de «l'ordre dans lequel les sens lui ont été accordés», (2°) qu'on la fasse «réfléchir sur elle-même» et (3°) que l'on traduise ses idées dans le langage particulier qu'emploient les philosophes français. Cela admis, les passages décrivant le stade d'évolution intellectuelle où elle est parvenue au moment de proférer son discours laissent toutefois penser qu'elle n'est pas loin d'avoir en elle toutes les idées qui s'y expriment<sup>11</sup>. Dans la mesure où le projet de Condillac est de montrer comment toutes nos connaissances, jusqu'aux plus élaborées, ont leur origine dans les sensations, le monologue final — avec toute la complexité de ses enjeux métaphysiques — pourrait bien être à lire comme le couronnement des progrès accomplis par la statue dans le traitement des informations fournies par ses sens.

L'important, de toutes façons, est peut être ailleurs. Quoi qu'il en soit de la qualité et du degré d'articulation qu'on est en droit de supposer aux idées de la statue, le choix par Condillac de la première personne pour résumer le parcours accompli mérite de nous retenir autant par ses enjeux narratologiques que par son (ir)réalisme épistémologique. En mettant dans la bouche de son personnage principal le récit de son auto-construction, il suscite *un effet d'empathie* qui dépasse de loin le cadre doctrinal aussi bien que fictionnel du *Traité*. Dans ce *je* s'appropriant finalement une parole qui se fera vite expression d'un malaise et appel à l'aide, c'est *moi-même*, lecteur, qui suis amené à me reconnaître. Au delà d'une peu probable couche de marbre isolant les sens de leur environnement, au

---

<sup>11</sup>. Cf. en particulier l'extrait suivant : «Elle voit, par exemple, la solidité, l'étendue, la divisibilité, la figure, la mobilité, etc., réunies dans tout ce qu'elle touche; et elle a, par conséquent, l'idée de corps. Mais si on lui demandoit ce que c'est qu'un corps, et qu'elle pût répondre; elle en montreroit un et diroit, *c'est cela* : c'est-à-dire, cela où vous trouverez tout-à-la-fois de la solidité, de l'étendue, de la divisibilité, de la figure, etc. Un philosophe répondroit, c'est *un être, une substance étendue, solide*, etc. Comparons ces deux réponses; et nous verrons qu'il ne connoît pas mieux qu'elle la nature du corps. Son seul avantage, si c'en est un, c'est de s'être fait un langage, qui ne paroît savant, que parce qu'il n'est pas celui de tout le monde. Car dans le vrai, les mots *être, substance*, ne signifient rien de plus que le mot *cela*.» (249-250)

C'est toutefois là une citation extrémiste et problématique parce qu'assez difficile à concilier avec d'autres déclarations affirmant la nécessité du support des signes langagiers dans la *formation* même des *idées* abstraites. Cf. entre autres : «Lors donc que je traite des idées qu'acquiert la statue, je ne prétends pas qu'elle ait des connaissances dont elle puisse se rendre un compte exact : elle n'a que des connaissances pratiques (...) En un mot, elle a acquis des idées. Mais dès qu'une fois ses idées lui ont appris à se conduire, elle n'y pense plus, et elle agit par habitude. Pour acquérir des connaissances de théorie, il faut nécessairement avoir un langage : car il faut classer et déterminer les idées, ce qui suppose des signes employés avec méthode» (136 — ajout de la seconde édition).

delà des fleurs et des surfaces colorées que présente un expérimentateur invisible, le monologue fait émerger un questionnement *universel* dont témoignent bien ses premiers mots («Que suis-je?», 257). Plus précisément : c'est en tant qu'il offre un miroir où apparaissent de façon particulièrement révélatrice les ambitions et les faiblesses de *notre propre subjectivité moderne* que le discours de la statue mérite d'être relu et interprété.

### *Ces idées qu'on se fait*

*Tes pensées ne viennent pas de Dieu*

Ce n'est en réalité pas à un seul, mais bien à deux discours que se livre la statue. Beaucoup plus bref que le monologue récapitulatif final, la première prise de parole est aussi engluée dans l'illusion que la seconde brillera par sa finesse et sa clairvoyance. Cette mise en perspective est d'ailleurs nécessaire à leur apporter aux deux l'éclairage réciproque qui détermine leur statut réel : au bref paragraphe du chapitre II,8, dans lequel la statue se déclare adepte de la théorie cartésienne des idées innées, les huit pages du discours final répondent à la fois comme une réfutation et comme un exposé fouillé de la théorie sensualiste. Au parcours retraçant les progrès de l'héroïne dans sa connaissance du monde se superpose *un parcours dans les doctrines philosophiques* : originairement disciple de Descartes, elle célèbre avec le monologue conclusif son adhésion au système de Condillac.

La complexité des rapports entre ces deux auteurs interdit qu'on puisse en traiter exhaustivement dans l'espace de quelques pages. On se limitera ici à signaler trois points, déterminants pour cerner la nouveauté de la vision de la subjectivité qui se met en place avec (et autour de) Condillac.

Relisons ce premier discours, tenu au moment où la statue vient, grâce au toucher, de reconnaître que ses manières d'être (je *suis* une odeur de rose) sont en fait à identifier comme des sensations produites par des objets extérieurs (je *sens* l'odeur d'une rose). Elle dispose donc à la fois d'idées concernant ces objets et d'idées rendant compte de son existence propre et indépendante.

Mes idées sont bien différentes de mes sensations, puisque les unes sont en moi, et les autres au contraire dans les objets. Or connoître, c'est avoir des idées. Mes connaissances ne dépendent donc d'aucune sensation. D'ailleurs je ne juge des objets qui font sur moi

des impressions différentes, que par la comparaison que j'en fais aux idées, que j'ai déjà. J'ai donc des idées avant d'avoir des sensations. Mais ces idées, me les suis-je données à moi-même? Non sans doute : comment cela seroit-il possible? Pour se donner l'idée d'un triangle, ne faudrait-il pas déjà l'avoir ? Or si je l'avois, je ne me la donne pas. Je suis donc un être, qui par moi-même ai naturellement des idées : elles sont nées avec moi. (134-135)

L'«erreur des idées innées» dans laquelle tombe ici la statue — ou tomberait, «supposé qu'elle eût occasion de réfléchir sur l'origine de ses connaissances» — a pour cause *une inversion (chrono)logique* : les idées sont estimées venir *avant* les sensations alors qu'elles ne viennent en réalité qu'*après*. Cette inversion a elle-même une explication qui, encore une fois, tient moins à l'épistémologie qu'à la narratologie :

Les philosophes considérant l'homme lorsqu'il a déjà acquis beaucoup de connoissances, et voyant qu'alors il a des idées indépendamment des sensations actuelles, ils n'ont pas vu que ces idées n'étoient que le souvenir des sensations précédentes; ils ont conclu au contraire que les idées avoient toujours précédé les sensations. (135 — note)

Condillac s'oppose à Descartes en proposant *un nouveau récit* pour rendre compte de la subjectivité humaine. C'est seulement une fois qu'il avait atteint l'âge de la maturité que le philosophe mis en scène par les *Méditations* se retirait du monde pour se livrer à l'introspection. L'enquête prenait pour point de départ un sujet déjà pleinement formé, qui avait «déjà acquis beaucoup de connaissances» et auquel, sans même parler de sa formation philosophique, des décennies de vie pratique avaient préalablement donné «des idées indépendantes des sensations actuelles». Un récit dont le personnage est parvenu à ce point ne peut que confirmer le préjugé des idées innées.

Pour rétablir la vérité, qui se confond ici avec la chronologie réelle de l'acquisition des connaissances, il faudra donc en faire commencer le récit beaucoup plus tôt, au moment où les premières sensations engendrent — de l'extérieur — les premières idées dans un sujet encore parfaitement vide. Toute la philosophie cartésienne de la subjectivité n'est donc que le fruit d'une illusion inhérente à une approche synchronique : un enjeu essentiel de la fiction de la statue consiste à réinscrire notre savoir de sujets «mûrs» dans la diachronie d'une évolution, c'est-à-dire dans la perspective de cette ignorance originelle que nous avons tous oubliée. C'est bien une *histoire* que nous raconte Condillac, non

seulement au sens où sa statue n'a aucune existence réelle, mais surtout en ce qu'elle repose sur (et appelle) une fusion intime entre temporalité et causalité<sup>12</sup>.

La deuxième opposition fondamentale à Descartes dont témoigne le premier discours de la statue tient à la conception même des *idées*. Dans la troisième *Méditation*, la démonstration de l'existence de Dieu avait pour ressort central un postulat qui assimilait le rapport entre une idée et la chose qu'elle représente au rapport qui existe entre un effet et une cause. Pour aller (trop!) vite : je puis être sûr de l'existence réelle de Dieu puisque j'en trouve en moi l'idée et que, comme tout effet, cette idée doit nécessairement avoir une cause. Derrière ce postulat lui-même en résidait encore un autre, celui qu'une idée a pour nature de «représenter» un certain être (*exhibere, repraesentare* dans le texte de Descartes). C'est l'ancienne analogie avec l'art pictural qui informait encore cette conception :

Encore qu'il puisse arriver qu'une idée donne la naissance à une autre idée, cela ne peut pas toutefois être à l'infini, mais il faut à la fin parvenir à une première idée, dont la cause soit comme un patron ou un original (*instar archetypi*) (...) les idées sont en moi comme des tableaux, ou des images, qui peuvent à la vérité facilement déchoir de la perfection des choses dont elles ont été tirées, mais qui ne peuvent jamais rien contenir de plus grand ou de plus parfait.<sup>13</sup>

Dans la mesure où il ne saurait y avoir d'effet (idée) sans cause (chose) et où, comme l'explicite la citation, une représentation basée sur l'imitation ne peut, au mieux, que «ne rien perdre» de son original — étant hors de question qu'elle puisse y ajouter quoi que ce soit de positif —, toute la structure du champ conceptuel qui informe la notion d'idée repose sur (et en retour perpétue) un gigantesque *déni de la créativité humaine*. Selon le principe voulant que rien ne puisse venir de rien (*nec posse aliquid a nihilo fieri*, 102), la prétention totalisante inhérente à la métaphysique assimile la création d'objets intellectuels à celle des

---

<sup>12</sup>. Les deux valeurs du mots semblent réunies par Condillac lui-même lorsqu'il écrit par exemple : «L'histoire que nous venons de faire des connaissances de notre statue montre sensiblement comment...» (245). L'histoire (comme fable) «rend sensible» l'histoire (comme évolution) où se révèle le vrai statut de notre savoir. On remarquera au passage que la *fictionnalité* du scénario proposé — le fait, souligné par Grimm, qu'imaginer une statue dont les sens s'ouvrent un à un, et non tous ensemble comme l'impose la «nature», repose sur «des suppositions arbitraires et impossibles» — ne l'empêche nullement de *dévoiler le réel*. Comme le revendiquera Rousseau pour sa fable de *l'Emile*, le détour par la fiction est au contraire *nécessaire* pour faire voir l'essence cachée de notre réalité.

<sup>13</sup>. René DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, éd. M. Beyssade, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 106 (je cite la traduction du duc de Luynes, revue par Descartes). Sur tout ce problème, cf. Calvin NORMORE, «Meaning and Objective Being : Descartes and His Sources» in Amelie RORTY (éd.), *Essays on Descartes' Meditations*, Berkeley, UP California, 1986, pp. 223-241.

objets matériels, ce qui conduit pratiquement à voir en toutes deux le seul privilège de Dieu.

C'est peut-être chez Malebranche que ce déni s'exprime avec le plus de clarté. Après avoir suggéré que les idées, étant spirituelles, sont d'une nature supérieure aux choses vulgairement matérielles, et que, en en réclamant la création, l'homme s'attribue donc «la puissance de faire des êtres plus nobles et plus parfaits que le monde que Dieu a créé», il continue :

Mais quand même il serait vrai que les idées ne seraient que des êtres bien petits et bien méprisables, ce sont pourtant des êtres, et des êtres spirituels; et les hommes n'ayant pas la puissance de créer, il s'ensuit qu'il ne peuvent pas les produire; car la production des idées de la manière que l'on explique est une véritable création.<sup>14</sup>

Anticipant la position qu'adoptera Condillac, Malebranche précise qu'on ne saurait résoudre la difficulté en affirmant que «l'esprit produit ses idées des impressions matérielles que le cerveau reçoit des objets». Les raisons de son rejet s'expriment à travers une variation des plus significatives sur le thème de la statue. Dire qu'on puisse créer des idées (spirituelles) à partir d'impressions matérielles revient à vouloir expliquer la production d'un ange par la présence d'une pierre :

il n'est pas plus difficile de créer un ange que de le produire d'une pierre, parce que la pierre étant d'un genre d'être tout opposé, elle ne peut servir de rien à la production d'un ange (...) Il est même plus difficile de produire un ange d'une pierre que de le produire de rien, parce que pour faire un ange d'une pierre, autant que cela se peut faire, il faut anéantir la pierre, et ensuite créer l'ange; et pour créer simplement un ange, il ne faut rien anéantir. (I,297)

Il faut être Dieu (ou Son Fils) pour faire Pierre de Simon, un rocher d'un apôtre, un ange d'un caillou, un homme d'une statue ou une idée d'une sensation. Nous autres, nés de femmes, sommes soumis aux lois de la plus monotone *reproduction* : condamné à faire du même avec le même, tout notre pouvoir se borne à *copier* des modèles extérieurs et à *recevoir* des concepts prédéterminés.

C'est précisément contre la logique de cette argumentation que Condillac dirige la fiction de sa statue et la mise en scène de son errance dans les illusions du cartésianisme : «Mais ces idées, me les suis-je données à moi-même? Non sans

---

<sup>14</sup>. Nicolas MALEBRANCHE, *La Recherche de la vérité* (1674), Paris, Berche et Tralin, 1880, tome I, p. 296.

doute : comment cela seroit-il possible?» Selon la vue qu'il nous présente, les idées ne sont nullement à concevoir comme des imitations d'un modèle essentiel déjà constitué dont il s'agirait de retrouver tous les traits pour atteindre à une représentation exhaustive et indépassable, mais au contraire comme des formations subjectives originales dont la valeur est finalement indépendante de l'acuité avec laquelle elle rendent compte des objets auxquels elles se réfèrent. En définissant l'*idée* comme «le souvenir d'une sensation» (133) ou plutôt comme la collection des sensations que la mémoire a retenues des précédents contacts qu'aura eu le sujet avec un certain (type d') objet(s) (cf. 245 sqq.), Condillac — à la suite de Locke et de quelques autres — impose un changement radical au statut du savoir humain.

Sans en mesurer vraiment les conséquences — ce travail reste encore largement à faire aujourd'hui —, il ouvre la voie à une reconnaissance de la *créativité* propre à la constitution de ce savoir. L'exemple de la statue nous apprend que les idées, de par leur nature même, sont condamnées à n'être que *le produit d'une élaboration subjective* à laquelle chacun se livre au fil de ses interactions avec son environnement. Pour peu que l'on élargisse le cadre de réflexion en passant de l'ontogenèse à la phylogenèse, c'est toute la signification de la présence humaine dans l'univers qui se trouve à réévaluer. Malebranche avait raison : «la production des idées de la manière que l'on explique est *une véritable création*». C'est encore à travers l'image d'une statue — est-ce vraiment un hasard ? — que l'on peut saisir les enjeux de cette question. Je lis en effet chez Castoriadis :

le bronze *est* bronze, quelle que soit sa forme. Mais la statue n'est statue, comme statue, que par sa forme; son être-statue, son essence, c'est son *eidos*. Dire que l'on crée la statue (ontologiquement) n'a de sens que si l'on dit (ce qui est la vérité, du moins pour le sculpteur qui n'en copie pas un autre) que l'on crée l'*eidos* de cette statue, que l'on crée *de* l'*eidos*. On ne *fait être* la statue comme statue et comme cette statue-ci que si l'on invente, l'on imagine, l'on pose à partir de rien, son *eidos*; si l'on imprime à un morceau de bronze un *eidos* déjà donné, on ne fait que répéter ce qui, essentiellement, en tant qu'essence-*eidos* était déjà là, l'on ne crée rien, l'on imite, l'on *produit*. Inversement, si l'on «fabrique» un *autre eidos*, on fait plus que produire, on *crée*. La roue qui tourne autour d'un axe est une création ontologique absolue; elle l'est davantage, elle pèse, ontologiquement, plus lourd, que ne pèserait une nouvelle galaxie surgissant, de rien, demain soir entre la Voie Lactée et Andromède. Car *il y a déjà* des



milliards de galaxies — mais celui qui inventa la roue, ou un signe écrit, n'imitait et ne répétait *rien*.<sup>15</sup>

Malgré la répugnance superficielle que nous impose l'inertie d'une tradition métaphysique fondée sur la négation d'une telle faculté créatrice — et malgré les nuances que doit apporter la prise en considération des ressorts imitatifs qui collaborent à toute production de l'imagination —, on peut (et il faut) parler de création *a nihilo* dans le domaine humain. Des entités aussi diverses qu'une cour d'appel, une paire de ciseaux, un sonnet, une élection au suffrage universel, un lave-vaisselle, une symphonie ou la notion de «droits de l'homme» sont autant d'exemples d'une telle création *a nihilo* au sens où les conditions originelles dans lesquelles a été placée l'humanité ne suffisent nullement à expliquer la production de ces entités *particulières*. Si elles ont bien entendu largement conditionné cette production (il n'est pas question de création *in nihilo*), il importe toutefois de reconnaître, à l'intérieur des limites imposées par ce conditionnement, l'énorme champ libre laissé à l'*imagination* humaine pour *inventer* (au sens fort de *créer*) des solutions et des outils particuliers dont la diversité même, d'une culture à l'autre, atteste l'arbitraire fondamental.

Que ce soit par ses institutions politiques, ses outils, ses oeuvres d'arts ou ses idées, l'homme entre donc bien en rivalité avec Dieu en tant qu'il peut prétendre au statut de «créateur». L'orgueil qui ne manquera pas d'en résulter se paiera toutefois au prix d'une vertigineuse *incertitude* frappant désormais le savoir humain.

Dans le nouveau cadre de réflexion posé par les philosophes des Lumières, mon idée d'un objet peut être différente de celle que s'en sera faite mon voisin (la collection de sensations retenue par ma mémoire au contact d'une fleur peut être plus spécifique sur sa couleur alors qu'il aura été davantage sensible à son odeur) *sans qu'aucun de nous deux ne soit d'aucune manière plus proche de l'Idée parfaite (ou totale) de cet objet*. A l'intérieur de certaines limites sur lesquelles on aura l'occasion de revenir bientôt, chacun peut se faire une idée différente des mêmes objets sans que l'une ne puisse aucunement être dite, en soi, plus parfaite qu'une autre. Tout notre savoir ne consiste qu'en un découpage arbitraire du monde dont la sanction de vérité est de répondre à nos besoins (subjectifs) et non plus de se superposer à un découpage pré-constitué que Dieu aurait inscrit dans le monde lui-même<sup>16</sup>.

---

15. Cornélius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1974. p. 273.

16. «La distribution des êtres en différentes espèces, n'a donc pour principe que l'imperfection de notre manière de voir. Elle n'est donc pas fondée dans la nature des choses, et les philosophes ont eu tort de vouloir de vouloir déterminer l'essence de chaque espèce d'être» (248 — note). Condillac préférerait sans doute éviter le terme de *création* : «nous ne créons pas proprement des idées, nous ne faisons que

Le savoir ainsi constitué ne bénéficie plus d'aucune garantie divine quant à sa vérité ultime. C'est ici au coeur même du projet cartésien qu'on attende. On le sait, tout l'effort des *Méditations* consistait à établir un lien de nécessité entre mes idées des choses et ces choses elles-mêmes, ceci afin de donner un ancrage solide à l'investigation scientifique dans laquelle entendait se lancer le sujet cartésien. Cette entreprise d'auto-fondation du savoir en une vérité à l'abri de toute remise en doute, Condillac en dénonce moins les procédures ou le résultat qu'il en *congedie le projet même*. Écoutons la statue, vers la fin de son discours et de sa réflexion sur les connaissances qu'elle a acquises, investir la problématique des *Méditations* pour la liquider aussitôt :

Mais quelle est *la certitude de ces connaissances* ? Je ne vois proprement que moi, je ne jouis que de moi; car je ne vois que mes manières d'être, elles sont ma seule jouissance; et si mes jugements d'habitude me donnent tant de penchant à croire qu'il existe des qualités sensibles au-dehors, ils ne me le *démontrent* pas. (...) Comment donc pourrais-je *être assuré de ne pas me tromper*, lorsque je juge qu'il y a de l'étendue ?

Mais il m'importe peu de *savoir avec certitude* si ces choses existent ou n'existent pas. J'ai des sensations agréables ou désagréables : elles m'affectent autant que si elles exprimoient les qualités mêmes des objets auxquels je suis portée à les attribuer; et c'en est assez pour *veiller à ma conservation*. (263-264 — je souligne)

C'est non seulement la métaphysique que rejette Condillac, comme l'a justement souligné Derrida<sup>17</sup>, mais bien *le méta-physique* comme tel. Le problème de savoir s'il y a quelque chose (et en quoi il consisterait) «au-delà de la nature» telle qu'elle m'apparaît est dénoncé comme proprement *im-pertinent* : «il m'importe peu» d'être l'objet d'illusions leurrantes tant que les vaines apparences sur lesquelles je crois agir me trompent assez pour répondre à mes besoins<sup>18</sup>.

---

combiner, par des compositions et des décompositions, celles que nous recevons par les sens. L'invention consiste à savoir faire des combinaisons neuves.» Etienne Bonnot de CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Paris, Galilée, 1973, p. 152. Quelle que soit la modalité selon laquelle on choisisse d'envisager la production des idées (en l'occurrence les processus de combinaison), elles n'en restent pas moins des artefacts purement humains, sans modèle ni contrepartie ni guide à chercher ailleurs que dans les besoins et les pratiques du sujet lui-même.

<sup>17</sup>. Jacques DERRIDA, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, chapitre 1.

<sup>18</sup>. Cf. aussi : «L'apparence des qualités sensibles suffit pour lui donner des désirs, pour éclairer sa conduite et pour faire son bonheur ou son malheur; et la dépendance où elle est des objets auxquels elle est obligée de les rapporter, ne lui permet pas de douter qu'il existe des êtres hors d'elle. Mais quelle est la nature de ces êtres? Elle l'ignore et nous l'ignorons nous-mêmes.» (244) Quelle qu'ait été la sensibilité de Condillac aux remarques de Diderot (trop) souvent invoquées comme ayant motivé la rédaction du *Traité*,

Pourvu que le génie soit assez malin pour m'envoyer des réponses sensorielles qui confortent mon illusion de maîtrise sur le monde, il est inutile de me mettre en quête d'un hypothétique Dieu-qui-ne-trompe-pas. Détaché de son ancrage dans une certitude supérieure, le savoir humain s'accommode parfaitement d'être condamné à la dérive, pour autant que le navire soit assez confortable et se retienne de chavirer.

On voit bien comment les deux derniers points évoqués — la reconnaissance du savoir comme produit par la seule créativité humaine et l'acceptation de sa fragilité — vont de pair. La statue de Condillac s'oppose au philosophe cartésien en ce qu'elle est parfaitement libre de *se faire des idées*, avec toute la fierté qu'elle en peut tirer de ne devoir ses connaissances qu'à elle-même, mais aussi avec tout ce qu'apporte de soupçon d'illusion et de possible aberration cette liberté nouvellement acquise.

## ***Restrictions de champ***

### *Tu penses comme les hommes*

Si le questionnement métaphysique a perdu sa pertinence, c'est qu'il tombe désormais hors du champ limité où Condillac situe sa construction du sujet. Pour mesurer la portée de cette limitation, on peut encore une fois recourir à l'exemple de Malebranche. Le chapitre que *La Recherche de la vérité* consacre à l'incidence du péché originel sur nos sens (I,V) explicite bien le *double niveau* à partir duquel, dans la tradition dont il est issu, il faut considérer la subjectivité humaine. La Chute y est présentée du point de vue de ses conséquences sur la fonction du plaisir. Originellement, «le plaisir est un instinct de la nature, ou, pour parler plus clairement, c'est une impression de Dieu même qui nous incline vers quelque bien, laquelle doit être d'autant plus forte que ce bien est plus grand» (I,55). Le «principal changement» causé par la désobéissance d'Adam a été de produire un clivage et un déséquilibre entre les plaisirs de l'esprit et ceux du corps, au profit de ces derniers : «par une juste punition» envers le rebelle, Dieu a cessé de lui faire sentir le charme des plaisirs spirituels, «de sorte que les plaisirs sensibles qui ne

---

il semble que le texte cherche moins à défendre une position réaliste qu'à relativiser l'intérêt même du débat métaphysique. Les premières réactions qu'a suscitées le *Traité* reconnaissent déjà parfaitement que le mérite du texte ne saurait être d'établir l'existence des choses en soi : «le toucher, étant dans le cas des autres sens, pourrait très bien faire croire à la statue qu'il existe des objets extérieurs sans que cela fût plus vrai pour cela, de même que le sens de l'odorat faisait penser à la statue qu'elle était une odeur sans qu'elle pût se douter de l'existence d'une cause extérieure, comme d'une fleur» (GRIMM, *Correspondance littéraire*, op. cit., II, p. 439-440). Cf. toutefois sur ce point Bernard BAERTSCHL, «Le Problème du réalisme chez Condillac», *Les études philosophiques*, No 3, 1988, pp. 371-393.

portent qu'aux biens du corps étant demeurés seuls, et n'étant plus contrebalancés par ceux qui le portaient auparavant à son véritable bien, l'union étroite qu'il avait avec Dieu s'est étrangement affaiblie» (I,57).

Dans son état actuel, l'homme est donc à considérer sur deux niveaux : d'une part en tant qu'il a un corps doté de sens qui l'orientent vers son bien-être en suivant d'instinct l'appel d'un plaisir instauré par Dieu lui-même; d'autre part en tant qu'il est un esprit privé de sa boussole originelle et exposé aux errances que causent les appels d'un plaisir sensuel agissant désormais sans contrepoids. D'où le principe suivant, crucial pour notre propos :

Nous devons observer exactement cette règle de *ne jamais juger par les sens de ce que les choses sont en elles-mêmes, mais seulement du rapport qu'elles ont avec notre corps*, parce qu'en effet ils ne nous sont point donnés pour connaître la vérité des choses en elles-mêmes, mais seulement pour la conservation de notre corps. (I,62-63)

On voit ici très précisément l'amputation que Condillac fait subir à la problématique antérieure : de cette opposition présentée comme définitoire de l'homme entre un esprit destiné à «connaître la vérité des choses en elles-mêmes» et un corps orienté, grâce au plaisir et aux sens, vers sa seule «conservation», on n'a gardé que la seconde composante. La première (regroupant, de manière significative, *esprit, vérité et choses en soi*) tombe désormais à l'extérieur du cadre de réflexion posé pour rendre compte du sujet humain.

Ce qui ne va pas sans susciter de nombreux écueils, au premier rang desquels une justification devenue beaucoup plus problématique de la «supériorité» de l'homme sur le reste des animaux. Condillac s'en aperçoit d'ailleurs très vite puisque, dès la deuxième page de son introduction, il consacre à cette question une note-bouclier destinée à le protéger contre les conséquences peu catholiques de ses théories et de ses partis-pris. En l'absence de la finalité surnaturelle à laquelle le dogme chrétien destine l'existence humaine, en l'absence du bien moral auquel cette finalité s'articule, la nouvelle définition de l'homme le réduit en effet au statut d'organisme centré sur une survie égocentrée et dénuée de toute perspective d'élévation.

Précisons. Il importe peu, pour ce qui nous concerne, que l'abbé de Condillac, dans son âme et conscience personnelles, ait été un crypto-matérialiste, un chrétien sincère ou, plus vraisemblablement, une formation intermédiaire tenant un peu des deux. On pourrait facilement montrer comment, à travers la fiction de la statue, l'auteur du *Traité* se livre consciemment, en vue de démontrer une thèse particulière et limitée, à un exercice réducteur dont il signale ici ou là lui-même

l'effet déformant sur la réalité de l'expérience humaine. L'intérêt de *son texte* (à distinguer des intentions qui ont dirigé sa rédaction) se situe justement dans cette déformation elle-même, dans la définition de l'espace limité et réducteur où l'on a choisi de construire la subjectivité.<sup>19</sup>

En faisant de l'*auto-conservation individuelle* la finalité essentielle du sujet, le *Traité* opère une restriction de champ dont la portée est considérable. On a déjà eu l'occasion de voir comment à la fois la société et la sexualité (c'est-à-dire, entre autres, la conservation de l'espèce) avaient été éliminées de la perspective choisie, réduisant ainsi doublement la complexité et les enjeux du problème posé. On voit à présent qu'en bornant ses ambitions à vouloir «veiller à sa conservation», la statue ne fait rien de moins que troquer le *vrai* pour l'*utile*. Reconnaissance de la créativité humaine en matière de connaissances et rejet du questionnement métaphysique ne définissent un nouveau statut du savoir que pour le vider de sa visée principale : *la vérité*. Celle-ci ne se laissera toutefois pas liquider aussi facilement. Puisque, à la différence de l'époque de Malebranche, on renonce désormais à partir à sa *Recherche*, c'est elle qui va revenir hanter ceux qui la négligent. La nouvelle subjectivité définie par l'espace du *Traité* est en effet habitée par un constant balancement entre euphorie et inquiétude, entre maîtrise et fragilité, comme si une ambivalence généralisée était le prix à payer pour quiconque croit pouvoir tourner le dos à la vérité.

## ***Harmonie de plaisirs***

*Je te donnerai les clefs du royaume des cieux*

Euphorie tout d'abord. Dès la surface du texte, l'ensemble du développement des facultés de la statue s'apparente au déploiement des divers registres du plaisir. Ce que retrace le *Traité*, c'est proprement les étapes par lesquelles passe la statue pour *jouir de* tous ses sens, exploitant à fond la double valeur inscrite dans la langue qui confond le fait d'en «être doté» avec celui d'en «tirer du plaisir». Cette jouissance omniprésente ne fait guère l'objet de preuve ou de démonstration convaincante; elle a plutôt le statut d'un postulat informulé décrétant que tout et n'importe quoi, pourvu qu'il soit quelque peu inédit, sera

---

<sup>19</sup>. C'est dans cet espace que se place Condillac lui-même à l'intérieur du *Traité* : la manière dont il intègre le monologue final de la statue dans son propre discours de philosophe nous fait épouser toutes les apories de l'héroïne. Au lieu de venir leur apporter des solutions qui révèlent les limitations de sa vision de statue et la supériorité des connaissances du narrateur, il fait comme s'il n'y avait rien au delà des impasses où bute la conscience de soi mise en scène par le monologue.

source d'agrément. «La jouissance peut commencer avec la première sensation agréable. Au premier moment, par exemple, que nous accordons la vue à notre statue, elle jouit; ses yeux ne fussent-ils frappés que d'une couleur noire» (266). Dès lors, «les plaisirs naîtront sous ses mains, sous ses pas. Ils augmenteront, ils se multiplieront jusqu'à ce que ses forces soient excédées» (111). La perception ou l'activité qui nous sembleront les plus banales seront pour elle une source de ravissement, du seul fait de leur nouveauté : ouvrir les yeux, comparer deux de ses manières d'être, bouger un bras, cueillir un fruit, se réveiller le matin, «voilà autant de nouveaux sentiments, et par conséquent autant de nouveaux plaisirs, autant de nouvelles jouissances» (267). D'où un plaisir polymorphe qui investit tous les domaines de l'existence : «nous jouissons non seulement par la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat, le toucher; nous jouissons encore par la mémoire, l'imagination, la réflexion, les passions, l'espérance; en un mot, par toutes nos facultés» (*Ibid.*). Cette logique conquérante investit jusqu'à la dédicace de l'ouvrage, que l'auteur adresse à l'amie de Mlle Ferrand afin — non sans un riche paradoxe — de «*jouir du chagrin* de la regretter» (10).

«Car vivre, c'est proprement jouir» (266). La philosophie de Condillac est autant *sensuelle* que sensualiste. On finira de s'en convaincre en considérant de plus près le décor dans lequel est placée la statue et qu'elle décrit lors de son discours conclusif :

Des tapis de verdure, des bosquets de fleurs, des massifs de bois où le soleil pénètre à peine, des eaux qui coulent lentement ou qui se précipitent avec violence, embellissent ce paysage, que paroît animer une lumière qui répand sur lui mille couleurs différentes. (...) La variété et la vivacité des couleurs le disputent au parfum des fleurs; les oiseaux me paroissent plus admirables par leur forme, leur mouvement et leur plumage, que par leurs chants. Et qu'est-ce que le murmure des eaux comparé à leur cours, leurs cascades et leur brillant cristal ! (261-262)

On aura reconnu dans ce paysage idyllique tous les traits classiques du *locus amoenus*<sup>20</sup>. Telle est bien la nature profonde du monde dans lequel la statue est appelée à se développer. Loin des villes encombrées et des déserts hostiles, elle accède à l'être au milieu d'un nouveau jardin d'Eden, où, comme on vient de le voir, même l'arbre de la connaissance porte des fruits dont la jouissance est

---

<sup>20</sup>. Rappelons ces traits tels que Curtius les a établis : c'est «une "tranche" de nature belle et ombragée; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie, d'une source ou d'un ruisseau. A cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs» (Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, trad. Bréjoux, Paris, PUF, «Agora», 1956, tome I, p. 317).

bienvenue. La «symphonie» qui apparaissait tout à l'heure comme une exception à la logique de ce décor déshumanisé semble bien plutôt en révéler l'essence intime : c'est *un monde d'harmonie* qui sert d'environnement à la construction de la subjectivité proposée par le *Traité*.

On retrouve un tel principe d'harmonie au coeur du sujet lui-même. Si l'on a pu utiliser indifféremment plus haut les termes d'*agrément*, *plaisir* ou *jouissance*, c'est qu'ils se confondent en une seule notion. Loin de comporter la menace d'un désir incontrôlé qui n'atteint sa visée qu'en y consumant le sujet (menace inhérente à la jouissance comme telle), le plaisir dont il est question ici reste toujours parfaitement *bénin*. C'est sans doute qu'en réalité, davantage qu'un but en soi, il a plutôt une fonction de *signal*. En couple avec la douleur, il sert tout à la fois de moteur et de régulateur au développement de la statue, assurant le maintien du cap sur la finalité d'auto-conservation. Par sa sensibilité aux dérives possibles aussi bien que par sa vocation à les prévenir, il joue le rôle exact de gouvernail — voire celui de *gouverneur*<sup>21</sup>, tant il est vrai que Rousseau, dans les premiers livres de *l'Emile*, laissera la «nature» diriger son élève au gré de ses attirances et de ses répulsions propres.

De même que la jouissance est neutralisée en simple plaisir, de même le désir tend-il à être résorbé dans une logique du besoin. Relevons pour commencer à quel point la définition que le *Traité* donne du désir semble le condamner à n'être qu'une phase du besoin, le simple *versant actif* qui répond directement au manque éprouvé par le sujet<sup>22</sup>. La notion de besoin empiète en effet sur le domaine propre du désir dans la mesure où elle est déjà articulée en termes de représentation intellectuelle (et non de simple nécessité organique) : «pour sentir le besoin d'une chose, il faut en avoir quelque connaissance» (26). Dès lors, le désir se borne à n'être «que l'action de ces mêmes facultés [de l'âme], lorsqu'elles se dirigent sur la chose dont nous sentons le besoin» (37 — cf. aussi 294).

L'exemple de la dialectique de la faim et du goût illustre bien la nature exacte de la fusion opérée entre les deux domaines. Ayant découvert qu'entre des aliments équivalents pour satisfaire sa faim, certains ont une saveur plus plaisante que d'autres, la statue sera portée, à l'égard de ces derniers, à «manger au-delà du nécessaire» (229). Plus gravement, le plaisir étant un privilège de la nouveauté, elle s'habitue si bien à ces aliments qui causaient hier ses délices qu'elle finira par n'y plus trouver aucun agrément, et que, «frustrée dans son espérance», elle se laissera dès lors emporter dans une course après «l'ombre d'un plaisir que l'imagination lui retrace sans cesse, et qui lui échappe toujours» (*Ibid.*). On voit là se mettre en place toutes les coordonnées d'une quête infinie et infiniment frustrée

---

<sup>21</sup>. C'est Condillac lui-même qui suggère l'analogie : «En un mot, le plaisir et la douleur sont ses seuls maîtres» (119).

<sup>22</sup>. Derrida parle à juste titre de «vection représentative du besoin», op. cit., p. 117.

qui est au coeur du désir libertin obsessionnellement dépeint par les romanciers au moment même où Condillac rédige son *Traité*. La logique déceptive et épuisante propre à cette structure est toutefois ici neutralisée aussitôt qu'entrevue. A peine la statue a-t-elle avalé la dernière bouchée de son orgie ou du nouveau fruit où elle espère retrouver son plaisir originel que la voilà «punie» (par son gouverneur intime) pour la violence de son désir. Indigestion ou fruit vénéneux, «la douleur l'avertit bientôt que le but du plaisir n'est pas uniquement de la rendre heureuse, mais encore de concourir à sa conservation; (...) ces avertissements ne peuvent se répéter qu'elle n'apprenne enfin qu'elle doit mettre un frein à ses désirs» (230). Au lieu de lancer le sujet dans la quête effrénée et infinie qui caractérise habituellement la concupiscence humaine, Condillac met en scène *un principe d'autorégulation* qui assure une hygiène du désir bien tempérée et parfaitement équilibrée :

au lieu de chercher l'objet qui offre le plaisir le plus vif, elle observe celui où il y a le plus de plaisir avec le moins de peine, et qui, ôtant toute occasion au repentir, peut contribuer au plus grand bonheur.<sup>23</sup>

Cette vision euphorique du fonctionnement de la subjectivité ne s'arrête pas là. En essayant de distinguer la spécificité du désir humain, le *Traité des animaux* observe que pour l'homme vivant *en société* les désirs se multiplient au point qu'il n'est plus possible de les combler tous et que le sujet se voit ainsi voué à une perpétuelle insatisfaction. Il est toutefois frappant de remarquer qu'au lieu de s'en plaindre — comme l'ont fait de tout temps les moralistes ou comme le fait Rousseau en ces mêmes années 1750 dans un cadre renouvelé — Condillac y voit une félicité de plus :

en nous donnant la jouissance de tous les objets auxquels [nos désirs] nous portent, on nous mettroit dans l'impuissance de satisfaire au plus pressant de tous nos besoins, celui de désirer. On enlèveroit à notre ame cette activité qui lui est devenue nécessaire; il ne nous resterait qu'un vide accablant, un ennui de tout et de nous-mêmes. (...) Ce qui contribue surtout à notre bonheur, c'est cette activité que la multitude de nos besoins nous a rendue nécessaire. Nous ne sommes heureux qu'autant que nous agissons, qu'autant que nous exerçons nos facultés.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup>. *Dissertation sur la liberté*, publiée à la suite du *Traité des sensations*, op. cit., p. 271-272.

<sup>24</sup>. Etienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des animaux* (1755), publié à la suite du *Traité des sensations*, op. cit., pp. 401 & 403.



Cette triple équation entre désir et besoin, désir et activité et, finalement, activité et bonheur conduit à un renversement qui porte l'euphorie à son comble. Le besoin se voit assigné une valeur positive qui comble sa négativité originelle : au lieu d'apparaître comme un trou douloureux, le manque est transmuté en une précieuse occasion d'agir et de jouir. «Autant de besoins, autant de jouissances différentes; autant de degrés dans le besoin, autant de degrés dans la jouissance» (267). C'est pour notre faim quotidienne que nos prières devraient remercier l'auteur de la nature ! Heureux les pauvres (pourvu qu'ils ne le soient pas d'esprit): ce royaume de cruelles privations n'est destiné qu'à leur ouvrir, ici même et dès demain (pour autant qu'ils se mettent au travail), la porte des plus hauts plaisirs !

Le *locus amoenus* où évolue la statue a bien toutes les caractéristiques d'un nouveau paradis dont chacun peut jouir dès cette vie-ci. Toutes les conséquences de la Chute y ont été effacées. La souffrance physique, comme nous l'apprend le *Traité des animaux*, n'est qu'un mal apparent puisqu'il est racheté en fait par sa justification fonctionnelle : «Les bêtes souffrent, dira-t-on : or comment concilier avec la justice divine les peines auxquelles elles sont condamnées ? Je réponds que ces peines sont en général aussi nécessaires que les plaisirs dont elles jouissent : c'étoit le seul moyen de les avertir de ce qu'elles ont à fuir» (397). Quant à cette insensibilité au Bien spirituel et moral où Malebranche voyait le symptôme de notre disgrâce, le même texte la récuse directement : «les inclinations vertueuses sont une source de sentiments agréables, et les inclinations vicieuses sont une source de sentiments désagréables» (401). Nous voilà donc rétablis dans notre état originel.

L'euphorie dont il s'agit ici a proprement la forme de cet *optimisme* que les philosophes des Lumières critiqueront sans jamais vraiment pouvoir s'en dégager. Simple illusion de surface, le mal a sa fonction au sein d'un grand Tout qui le justifie comme un simple moment négatif qu'une dialectique supérieure est destinée à résoudre en un dépassement positif. «Pourquoi faut-il que je trouve des obstacles à mes désirs» (262) se demande la statue ? Parce qu'ils m'offrent autant de «victoire[s] à remporter» ! «Mon malheur même contribue à mon bonheur» (*Ibid.*). Les notes apparemment dissonantes dans le concert du monde sont en fait nécessaires à la dynamique de son harmonie.

## ***Deus in machina***

*Mon Père, qui est dans les cieux*

Cette harmonie n'est pas l'effet du hasard. Elle est au contraire à concevoir comme le produit tout à la fois d'un *devoir être* et d'un *artifice*. Revenons au problème de la faim et du goût. Un autre chapitre qui lui est consacré remarque, après avoir noté la rapidité d'apprentissage dont fait preuve ce dernier sens, que «cela doit être, puisqu'il est nécessaire à notre conservation dès les premiers momens de notre naissance» (215). L'adaptation de nos organes aux exigences de la survie résulte moins d'un effort, ou d'une tendance propre à la nature, que d'une *nécessité* d'ordre supérieur. Pour que cet impératif (bio)logique soit respecté, les mécanismes du vivant sont le lieu d'un gigantesque et omniprésent *artifice*, par lequel une main cachée manipule partout le donné afin d'y assurer le triomphe du principe d'auto-conservation. Les premiers effets de la faim poussent la statue à mordre dans tout ce qui est à sa portée, pierres, terre ou herbe. Qu'un fruit lui tombe sous la main et le «ravissement» qu'il cause à son goût la met sur la voie d'une nourriture plus appropriée à la sustenter : «tel est l'artifice de la nature pour nous faire apporter à nos besoins des remèdes dont nous sommes encore incapables de connoître les effets» (216). Toute la nature conspire à nous faire survivre, en une colossale machination dont chacun est tout à la fois le produit et le complice inconscient.

Un pareil complot est inconcevable sans quelque maître d'oeuvre tirant dans l'ombre les ficelles d'un jeu aussi merveilleusement bien réglé.

Peut-on voir l'ordre des parties de l'univers, la subordination qui est entre elles, et comment tant de choses différentes forment un tout si durable, et rester convaincu que l'univers a pour cause un principe qui n'a aucune connaissance de ce qu'il produit, qui, sans dessein, sans vue, rapporte cependant chaque être à des fins particulières subordonnées à une fin générale ? (*Traité des animaux*, 389)

Auto-conservation et harmonie téléologique dénoncent donc la présence d'un *Dieu dans la machine*. Il *doit* y avoir un Dieu parce qu'il n'y a pas de miracle : que tout marche aussi bien ne saurait être le fruit du seul hasard. L'horloge indique non seulement l'heure, mais tout autant le savoir-faire d'un horloger. Cette forme de divinité typique de la philosophie des Lumières n'a, on le sait, plus grand chose à voir avec la tradition cartésienne. C'est à travers le sujet que le Dieu des *Méditations* choisissait de se manifester au monde. Pour avoir accès à Lui, il me suffisait de considérer ces idées innées qui sont gravées au plus intime de mon être, en ce qui m'est le plus propre et le plus inaliénable, «comme la marque de l'ouvrier empreinte sur son ouvrage» (op. cit., p. 136). Malgré l'omniprésence de sa planification téléologique, le Dieu-horloger des Lumières a déserté le coeur du

sujet. Je le trouve partout, dans le cosmos, dans «le plus vil insecte» (389), dans mes habitudes les plus anodines, bref, partout sauf dans ce que j'aime à considérer comme proprement moi. Le trait principal du glissement considérable qu'a subi entre 1630 et 1750 l'articulation du sujet au divin est peut-être le suivant : au lieu de se fonder sur le rapport intime de deux substances, le moi et Dieu, on raisonne désormais à l'intérieur d'un système où la polarité centrale oppose deux aspects d'une substance unique, *les organes* du corps d'un côté, *l'environnement* de l'autre — le moi, quoiqu'au devant de la scène, n'étant désormais à considérer que comme le produit épiphénoménal de l'interaction des deux, alors que Dieu n'existe plus, dans les coulisses, qu'en vertu du principe général selon lequel il ne saurait y avoir de fumée sans fumeur, ni de symphonie sans compositeur.

Si Dieu tend à s'effacer derrière le principe d'ordre qui seul désormais le manifeste au monde, il s'incarne dans l'espace du *Traité* en une figure bien précise, celle du *philosophe-expérimentateur* qui tout à la fois observe et manipule la statue. Observons en effet quelles sont ses prérogatives. Ses interventions les plus spectaculaires (présenter des fleurs à la statue (15), la frapper (92), l'illusionner à l'aide de trompe-l'oeil (183)) ne sont pas les plus révélatrices de son vrai statut. Son pouvoir réel apparaît mieux lorsqu'on le voit contôler l'ouverture ou la fermeture de ses sens : qu'il la «borne» aux seules impressions de l'ouïe (59), qu'il lui «donne l'usage de tous ses membres» (101) ou que, de manière plus raffinée, il la rende capable de jouir des saveurs sans consommer la moindre nourriture (69)<sup>25</sup>, à chaque fois il mime l'acte divin qui a créé et mis en place les organes par lequel le sujet est en mesure d'interagir avec son environnement. C'est toutefois lorsqu'il manipule les paramètres de cet environnement lui-même que se révèle toute l'importance de son rôle. Même s'il prépare parfois à sa statue des triangles ou des cubes imbibés de parfum — autre dérogation à la «naturalité» du cadre dans lequel elle est placée (161) —, l'essentiel de son intervention dans ce domaine a un caractère préventif qui la rend aussi discrète qu'apparemment anodine. Rien de très remarquable, à première vue, à ce qu'on s'assure qu'elle ne soit «frappée par aucun corps», ni à ce qu'on la place «dans un air tranquille, tempéré, et où elle ne sente ni augmenter ni diminuer sa chaleur naturelle» (91). Le geste d'*isolation* et de *protection* ainsi mis en scène est pourtant crucial dans le fonctionnement de la fiction. C'est sur un tel geste, inaperçu du lecteur, que repose toute la démonstration du *Traité*.

---

25. On pourrait interpréter cette manipulation à la lumière de l'image augustinienne d'une vie paradisiaque consistant à absorber des aliments réduits à leur seule valeur nutritive, c'est-à-dire débarrassés de tous les affres de la consupiscence (en même temps que de tout plaisir). Cf. SAINT AUGUSTIN, *Contra Julianum*, livre IV, chapitre XIV, 68, in *Oeuvres complètes de Saint Augustin*, trad. Péronne et al., Paris, Vivès, 1873, tome 31. Le retournement opéré par Condillac est particulièrement symptomatique de l'hédonisme qui habite sa pensée, puisqu'on a affaire ici, en une parfaite symétrie, à de la pure saveur débarrassée de tout apport nutritif.

Pour s'en convaincre, observons-en une autre occurrence, tirée du chapitre consacré à «la manière dont un homme borné au sens du toucher commence à découvrir l'espace» (II,7). Lors de ses premiers mouvements, la statue qui se traîne, puis se dresse et, après quelques chutes, finit par marcher en tendant les bras devant elle, ressent soudainement une «piqûre». Sa confiance l'abandonne alors et la laisse paralysée un instant. Peu à peu cependant, la douleur se dissipe et le désir de se mouvoir reprend le dessus :

Ainsi il ne faut que disposer des objets qui l'environnent, et nous lui rendrons sa première sécurité par des plaisirs capables d'effacer jusqu'au souvenir de sa douleur, ou nous renouvellerons sa défiance par des sentimens douloureux. Si nous laissons les choses à leur cours naturel, les accidens pourront être si fréquens, que la défiance ne la quittera plus. (...) Si même, au premier instant, nous l'avions placée dans un lieu, où elle n'eût pu se mouvoir, sans s'exposer à des douleurs vives, le mouvement auroit cessé d'être un plaisir pour elle; elle fût demeurée immobile, et ne se fût jamais élevée à aucune connaissance des objets extérieurs. (...) Mais si nous veillons sur elle, pour qu'elle n'éprouve que de légères douleurs, et que ces douleurs soient même encore assez rares, alors elle désirera de se mouvoir... (116-117)

Pour peu qu'on ait «disposé un peu différemment les objets qui l'environnent», c'est tout le développement intellectuel dont rend compte (et dont s'enorgueillit) le texte qui serait condamné à avorter. La disposition de l'environnement par l'expérimentateur répond bien à la nécessité de cet artifice entrevu tout à l'heure : quel que soit le «cours naturel des choses», une logique supérieure «veille sur» le sujet pour garantir sa conservation.

La perspective d'un tel avortement n'est nullement unique. En plusieurs points de son développement, la statue se retrouve à une bifurcation dont une voie ne conduit qu'à l'impasse. Que la première sensation qui lui est imposée par le milieu soit une douleur stable et, faute d'être jamais en mesure de «remarquer qu'elle peut cesser d'être ce qu'elle est» (18), elle en fera son mode d'existence durable et stagnant. Qu'au contraire «la nature dispose les choses de manière à prévenir tous les besoins de notre statue» et cette situation apparemment «digne d'envie» n'en fera qu'«un animal enseveli dans une profonde léthargie» (223). Ailleurs encore, on l'imagine plongée dans un milieu où la nourriture soit assez rare pour exiger une quête qui absorbe entièrement son énergie : «dans de pareilles circonstances, le besoin de nourriture engourdit donc à certains égards les facultés de son ame : il tourne vers lui toute leur action», la condamnant, encore une fois, à mener «une vie purement animale» (253).

Outre ces impasses signalées par le texte lui-même, il en est une infinité d'autres que le récit esquivé sans prendre la peine de les faire remarquer. Le chapitre décrivant les premières expériences de la statue en forêt, face aux injures du climat et aux agressions des autres animaux, est typique de ces esquives. Tandis qu'elle se promène en parfaite insouciance, on l'attaque. «Heureusement assez forte pour se soustraire à une partie des coups qui lui sont portés elle échappe : elle n'a reçu que des blessures peu dangereuses. Mais l'idée de cet animal reste présente à sa mémoire...» (233). Comme par miracle, les dangers les plus menaçants sont toujours «heureusement» écartés par la main invisible d'un protecteur voué à garantir sa survie — transmutant à chaque fois une très probable cause de disparition en une bienvenue occasion de se forger ces idées si nécessaires à sa conservation.

Dieu ou expérimentateur, le *locus amoenus* où nous place le *Traité* a besoin d'un jardinier laborieux qui en surveille et en maintienne à chaque instant le confort factice. L'interaction entre les organes de la statue et son environnement, censée être le seul principe explicatif rendant compte du développement du sujet, de l'avènement de son moi et de la naissance de sa vie intellectuelle, est toute entière régie par un artifice extérieur qui en vicie radicalement la portée argumentative. Pour peu que l'on tienne compte de toutes les impasses «heureusement» écartées du chemin dans la progression intellectuelle de la statue, on en conclura que le passage des simples sensations à la complexité d'une subjectivité humaine pleinement formée, loin d'être aucunement prouvé, apparaît au contraire comme *hautement improbable*. La fictionnalité du texte n'est pas tellement due aux «suppositions arbitraires et impossibles» sur lesquelles il se base explicitement qu'aux ressorts cachés à l'aide desquels on manipule en sous-main la marche de l'histoire racontée — et la logique de la démonstration qu'elle prétend illustrer. Le *Traité* met en effet moins en scène un sujet qui s'adapterait à son environnement qu'un *environnement qu'on a parfaitement adapté au sujet*. Le dieu bienveillant qui habite la machine expérimentale en dénonce la fragilité en même temps qu'il en assure l'euphorie.

## ***Inquiétude***

*La chair et le sang*

S'il est un passage du *Traité* où se manifeste cette fragilité, c'est celui où la statue prend la parole pour retracer les étapes de son évolution. Le moment d'émergence de son *moi* à la surface du texte laisse alors clairement apparaître la plaie subjective qu'a laissée en son flanc l'artifice de sa construction.

«Je me vois formée d'organes propres à recevoir différentes impressions; je me vois environnée d'objets qui agissent tous sur moi, chacun à sa manière» (264). Déchu de son statut de substance, le moi n'identifie les causes de sa production (ses organes et son environnement) que pour rester perplexe lorsqu'il s'agit d'élucider la nature de son existence. Il est doté d'une *histoire* qui a pour vertu particulière de le priver d'être : il voit *d'où* il vient sans savoir *à quoi* il est advenu. Avant de considérer cette ignorance, essayons comme lui de remonter aux origines de sa constitution.

Dès sa première apparition, le moi se caractérise par sa *médiateté*. Son accès à lui-même n'est jamais direct, mais exige toujours le détour par un autre. Cette altérité n'est que temporelle au moment où la statue se croit encore odeur : «ce qu'on entend par ce mot [de *moi*] ne me paroît convenir qu'à un être qui remarque que, dans le moment présent, il n'est plus ce qu'il a été» (55). *Il faut avoir été autre pour se savoir soi*. Malgré un degré de complexité supérieur, c'est la même logique qui se répète lorsque le toucher lui permet de se découvrir dans l'espace. La propriété fondamentale de ce sens qui vient de lui être donné tient en ce qu'il «représente à-la-fois deux choses qui s'excluent l'une hors de l'autre» (103). C'est seulement ce principe d'*exclusion* qui permet la reconnaissance de son corps propre : «sa main et sa poitrine se distingueront à la sensation de solidité qu'elles se renvoient mutuellement, et qui les met nécessairement l'une hors de l'autre» (104). Ce renvoi originel entre deux parties de son corps est nécessaire à ce que, dans un second temps, elle puisse «retrouver son *moi* dans l'une et dans l'autre, parce qu'elle se sent également dans toutes deux» (*ibid.*). Ici encore, le sujet n'accède à soi qu'à travers une médiation qui prend cette fois la forme d'un dialogue où deux parties de lui-même «se répondent de l'une à l'autre : *c'est moi, c'est moi encore!* » (105)<sup>26</sup>.

Fondée sur un tel morcellement du corps du sujet<sup>27</sup>, la découverte de soi va aller d'inconfort en inconfort. C'est d'abord un *sentiment de dépossession* qui va envahir la statue au fur et à mesure de son exploration du monde. Elle qui se croyait *être* l'odeur des roses, la saveur des fruits, le chant des oiseaux doit maintenant s'apercevoir que tout cela existe hors d'elle-même :

---

26. D'où en résulte une belle définition de l'*Autre* réel (le corps étranger sur lequel elle porte sa main) comme *ce qui manque à répondre lorsque j'en attends un écho de ma parole*.

27. «Si jusqu'ici la main de la statue, en se portant d'une partie de son corps sur une autre, a toujours franchi des parties intermédiaires, elle se retrouvera dans chacune, comme dans autant de corps différents, et elle ne saura pas encore que, toutes ensemble, elles n'en forment qu'un seul.» (104)

Tout prend de la solidité sous mes mains. Etonnée de ce nouveau sentiment, je le suis encore plus de ne me pas retrouver dans tout ce que je touche. Je me cherche où je ne suis pas : il me semble que j'avois seule le droit d'exister; et que tout ce que je rencontre, se formant aux dépens de mon être, ne se fait connoître à moi que pour me réduire dans des limites toujours plus étroites. (259)

A peine prend-il conscience de lui que le moi est appelé à faire son deuil des prétentions à l'universalité dans lesquelles il s'était habitué à vivre. Chaque objet du monde lui apparaît comme une amputation de ce qu'il croyait constituer son être propre. On assiste bien là à une douloureuse *séparation*, puisque c'est *une coupure* d'avec une partie de soi-même qui *donne naissance* au sujet.<sup>28</sup>

Cette *mutilation originare* aura au moins deux conséquences. D'une part, la statue (à l'image de chacun de nous) ne pourra jamais renoncer totalement à cette partie de soi qui lui a été aliénée. La réaction immédiate d'«étendre les bras comme pour se chercher hors d'elle» (106), en une quête aussi absurde que désespérée, sera le moule dans lequel se fondront tous ses désirs ultérieurs. Cette amputation primordiale l'amènera d'autre part à douter des limites de son identité, laquelle se définira davantage en termes d'espace que d'essence. Elle sera en effet désormais habitée par «l'inquiétude de savoir où elle est, et si j'ose m'exprimer ainsi, jusqu'où elle est» (*ibid.*). Une telle question est en fait inscrite dans la définition même que Condillac donne d'un corps comme «un continu formé par la contiguité de plusieurs autres corps étendus» (97). Le morcellement est ici encore primordial : c'est seulement l'existence préalable de plusieurs corps distincts qui permet leur rassemblement en une unité supérieure. Si cela ne va pas sans produire de l'«inquiétude», c'est que l'unité en question se caractérise par l'instabilité de ses limites. Le rassemblement pourra en effet être plus ou moins englobant, plus ou moins sélectif : on a vu comment, une quinzaine d'années après la publication du *Traité*, Diderot distendra l'idée de continuité jusqu'à lui faire recouvrir l'ensemble du monde matériel, animé et inanimé.

A l'opposé d'une pareille expansion, c'est un mouvement de *rétrécissement* qui semble caractériser la conscience que se fait la statue de son identité. Désespérée d'avoir perdu l'illusion qui confondait ses limites propres avec celles de son univers, elle sent, on l'a vu, que chaque objet du monde extérieur la réduit à une existence toujours plus étroite : «Que deviens-je en effet, lorsque que je compare le point où je suis avec l'espace que remplit cette multitude d'objets que je

---

28. Sur la double valeur de cette séparation (*separare* et *se parere*), cf. Jacques LACAN, *Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, pp. 194 sqq.

découvrir ?» (259). L'inquiétude qui lui fait originellement se demander *jusqu'où elle est* finit par la restreindre à l'espace, hautement inconfortable puisque privé de toute étendue, d'un *point*. Le moi, qui ne se constitue comme tel qu'avec la découverte spatiale du corps (au chapitre II,5), se voit aussitôt expulsé du berceau où il a pris naissance pour ne relever plus que d'un espace logique, en un lieu littéralement *utopique*. Entre les organes et l'environnement, que peut-il donc y avoir d'autre qu'une surface abstraite cherchant désespérément à se rassembler en un crédible point focal ? C'est peut-être l'équation *moi=quoi?* qui rend le mieux compte de la conscience de soi précaire mise en scène par le *Traité* — le «point où je suis» trouvant une représentation fidèle de son statut, dépourvu d'assurance aussi bien que d'étendue, dans un *point d'interrogation*.

En un paradoxe qui n'est pas sans cruauté, ce moi qui se réduit à rien est en même temps destiné à être tout pour elle :

Je ne sens que moi, et c'est dans ce que je sens en moi que je vois au-dehors : ou plutôt je ne vois pas au dehors; mais je me suis fait une habitude de certains jugemens, qui transportent mes sensations où elles ne sont pas. (257-258)

Il faut voir là davantage qu'un principe épistémologique. Au constat d'impasse solipsiste (je ne peux savoir ce que sont les choses en elles-mêmes, ni même si elles existent; mes connaissances ne peuvent porter avec assurance que sur mes seules sensations subjectives) s'ajoute ici la leçon centrale de la tradition moraliste du XVII<sup>e</sup> siècle : notre subjectivité est habitée par la bête monstrueuse de l'amour-propre, qui déforme irrémédiablement notre vision du monde selon le modèle d'un champ magnétique imposant sa structure égocentrée à tous les espaces qu'il investit. S'il est fatal qu'avant de connaître l'existence d'objets extérieurs, la statue «n'aime qu'elle, puisque les choses qu'elle aime ne sont que ses propres manières d'être» (39), il est intéressant de voir cette limitation survivre à son dépassement même, après que le toucher lui a appris à se distinguer des corps qui l'entourent : «elle n'est donc pas bornée à n'aimer qu'elle : mais son amour pour les corps est un effet de celui qu'elle a pour elle-même : elle n'a d'autre dessein, en les aimant, que la recherche du plaisir, ou la fuite de la douleur» (112). Si «je ne vois que moi», c'est non seulement que mes sensations constituent tout mon horizon, mais c'est en outre — un monde existât-il bien où je crois l'y voir — que les objets me sont seulement visibles en fonction de leur utilité et sous le seul angle qui, en eux, convient à mes désirs :

je n'étudie les choses qu'à proportion que j'y crois découvrir des plaisirs à rechercher, ou des peines à fuir. Voilà la lumière qui



éclaire les objets suivant les rapports qu'ils ont à moi : elle répand sur eux différens jours pour me les faire distribuer en différentes classes; et ceux qui sont soustraits à ses rayons sont ensevelis dans des ténèbres où je ne puis les découvrir. (262-263)

A la «lumière naturelle» qui tombait du ciel en un bain solaire pour éclairer Descartes s'est substituée une faible torche que le sujet porte avec lui partout où il va et qui ne dissipe un peu d'obscurité que pour multiplier autour de lui les ombres trompeuses.

Ce sentiment d'errance dans les ténèbres impose sa marque jusqu'à la surface stylistique du discours. En retraçant son histoire, la statue a systématiquement recours à des modalisateurs exprimant le doute pour rendre compte du savoir qu'elle a progressivement acquis. Elle vit dans un univers mental régi par l'illusion, où l'on est condamné à ne jamais pouvoir vraiment *croire* que les choses soient ce qu'elles *paraissent* être. «Bientôt *il me semble que* je me suis laissé séduire par une illusion que le toucher *paroît* dissiper» (260 — je souligne) : c'est jusqu'à la dissolution même de l'erreur que l'on suspecte d'être potentiellement trompeuse.

Une telle suspicion généralisée tient sans doute pour une bonne part à ce que la statue se trouve prise dans un *flux de nuances* apparemment sans fin. Autant qu'en une profonde incertitude — elle ne sait proprement *pas à quoi s'en tenir* sur son identité —, son inquiétude consiste en l'absence de toute stabilité dans sa conscience de soi :

A chaque instant je sens que je ne suis plus ce que j'ai été. Il me semble que je cesse d'être moi, pour devenir un autre moi-même. (...) par la succession de mes manières d'être, je m'aperçois que je dure. Il falloit donc que ce *moi* variât à chaque instant, au hasard de se changer souvent contre un autre, où il m'est douloureux de me retrouver. (258)

Cet enchaînement de métamorphoses qui emporte son moi est à la base même de sa constitution. On l'a vu, le sentiment de soi naît originellement de la perception d'une continuité entre deux états successifs : fût-elle restée indéfiniment odeur de rose, la statue n'aurait jamais accédé à (l'inconfort d') une identité propre. C'est seulement en devenant odeur d'oeillet qu'une transformation d'état lui fait percevoir la permanence de son existence. *La même cause qui lui permet d'être soi la fait à chaque instant cesser de l'être*. La constante variation qui s'ensuit met en scène un moi qui se scinde grammaticalement («un *moi* où il m'est douloureux de *me* retrouver») pour se disséminer en une variété de lieux plus

ou moins agréables entre lesquels un vague principe de continuité erre comme une âme en peine.

On retrouve dans cette mise en scène philosophique de la quête d'une identité insaisissable le schéma profond du roman libertin qui fleurit à l'époque. Le principe de plaisir, dont on a vu quel rôle central il joue dans le développement du sujet, est fondamentalement un principe de *dissolution* (au sens où une vie «dissolue» tend à dissoudre les repères de votre identité). Observons la statue au moment où elle «jouit» des beautés qui l'entourent dans son jardin paradisiaque :

Immobile à cette vue, *tout appelle* mes regards. A peine je les détourne, que je ne sais si je les dois *fixer* sur les objets que je viens de *découvrir*, ou les reporter sur ceux que je viens de *perdre*. Je les conduis avec *inquiétude* des uns aux autres (...) Toutes mes sensations semblent craindre de *céder les unes aux autres*. (261 — je souligne)

Telle une boussole changeant de nord à chaque fois que s'approche l'espoir d'un plaisir nouveau, le sujet libertin vit dans la perpétuelle inquiétude où le condamne son incapacité à «se fixer», c'est-à-dire à aliéner une partie de sa liberté pour faire un choix qui engage sa personne au-delà des simples surfaces corporelles auxquelles il borne habituellement son expérience. Faute de vouloir sacrifier aucune part de soi-même, c'est tout son être qu'il voue à une profonde *aliénation* — dont le discours conclusif témoigne de manière saisissante. Infiniment «étonnée de ce qui se passe en [elle]» (258), la statue se sent constamment soumise à des forces inconnues qui la ballottent d'un extrême à l'autre, sans qu'elle ne puisse faire guère plus que se méfier des illusions où la happe chaque nouvel état de conscience. Réduite à «s'observer» (*ibid.*) comme étant le lieu des phénomènes les plus bizarres et les moins compréhensibles, elle n'a rapport à soi que sur le mode d'un «étrangement» généralisé : chaque nouveau mouvement lui fait découvrir une part de soi dont l'étrangeté n'a d'égale que le sentiment d'y être en territoire inconnu et potentiellement hostile. Loin de contrôler quoi que ce soit de son évolution, elle en suit le progrès à partir d'une position de soumission aussi bien que d'extériorité : se contentant d'«obéir» passivement (259) aux injonctions du plaisir et de la douleur, elle *subit* une existence qui échappe totalement à son emprise.

Ici encore, le discours de la statue imprime dans sa forme même la nature de la subjectivité dont il rend compte. Tout le récit rétrospectif récapitulant le développement progressif des facultés intellectuelles est tenu *au présent*. Au lieu d'être l'occasion d'un acte de maîtrise qui permettrait à la statue de se *ressaisir* en intégrant ses errances passées dans un parcours (chrono)logique où elles

trouveraient après-coup leur sens réel, ce monologue la fait simplement *revivre* une successsion d'illusions, dans lesquelles elles tombe aussi naïvement aujourd'hui qu'hier, suggérant une suite infinie de rechutes futures. *Je ne sens que moi... J'éprouve successivement plusieurs sensations... Bientôt je suis à la fois de plusieurs manières... Au seul mouvement de mes paupières, je crée ou j'anéantis tout ce qui m'environne...* Tout enchaînement logique est désarticulé par une narration qui aplatit les strates du passé en un moment unique, moins éternel qu'éternellement labile, fuyant, insaisissable. En abolissant jusqu'aux repères minimaux qui permettent de distinguer le temps de l'énonciation de celui de l'énoncé, le présent donne au récit la forme non pas d'une histoire, mais bien plutôt d'une *hallucination*. Réduite aux dimensions d'un point privé de cette étendue dont la perception lui a donné conscience d'elle-même, elle se voit également incapable de se situer dans le temps, condamnée à toujours devenir autre qu'elle n'est et à redevenir sans fin ce qu'elle a cru être. C'est ce caractère a-historique et extraterritorial qui contraint la statue à vivre dans une perpétuelle inquiétude — où le présent d'un *Je pense donc je suis* ne résonnerait que comme une intermittence de plus dans la séquence désordonnée quoique répétitive de ses errances et de ses nuances.

## ***Trou d'ignorance***

### *Les portes des enfers*

Au commencement était l'ignorance. On l'a vu, le *Traité* se propose de nous faire remonter, par l'entremise d'une fiction, à cet état d'ignorance originelle que nous avons tous oublié au cours de la formation de nos facultés intellectuelles. Ce trou dans notre conscience de soi se comble peu à peu, au fur et à mesure que nous nous mettons à la place de la statue et reconnaissons en elle, derrière l'étrangement produit par cette identification, la *tabula rasa* qu'était notre esprit au moment de nos premières expériences. L'expérience de pensée mise en scène par le texte se propose donc de nous aider à reconnaître ce que nous sommes en nous présentant l'image de ce que nous avons été.

Tel est bien également ce que semblent annoncer les premiers mots du monologue final — confirmant son rôle de «modèle réduit» de l'ouvrage entier : «Que suis-je, dirait-elle, et qu'ai-je été ? (...) Quelle est donc cette suite de sentiments, qui m'a fait ce que je suis, et qui peut-être a fait ce qu'est à mon égard tout ce qui m'environne ?» (257). On vient de voir également comment c'est en réalité la forme même de ce point d'interrogation par où s'ouvre le discours qui

constitue la représentation la plus adéquate du moi fondamentalement inquiet de la statue. Il convient pour terminer d'aller plus loin — nommément jusqu'aux derniers mots de son monologue.

Après avoir évoqué, pour aussitôt l'écarter comme impertinent, le questionnement métaphysique cartésien («Comment donc pourrais-je être assuré de ne pas me tromper? — Il m'importe peu...»), la statue retourne une dernière fois son regard sur soi-même:

si je connois imparfaitement les objets extérieurs, je ne me connois pas mieux moi-même (...) : je me vois, je me touche, en un mot, je me sens, mais je ne sais pas ce que je suis; et, si j'ai cru être son, saveur, couleur, odeur, actuellement je ne sais plus ce que je dois me croire. (264)

L'ignorance est non moins à l'aboutissement qu'à l'origine du parcours. Quiconque se rappelle son ignorance originelle est amené à reconnaître son ignorance actuelle. De l'une à l'autre, le sujet sera passé par une phase de croyance et d'illusion («j'ai cru être son...»), aujourd'hui dépassée pour une posture qui se retient apparemment de toute prétention au savoir.

Des ténèbres inaugurales à l'aporie conclusive, il n'y a pourtant pas pure circularité. Le monologue s'inscrit dans une courbe qui va d'une question («que suis-je?») à une affirmation («je ne sais pas ce que je suis»). Si toutes deux sont révélatrices d'une ignorance, elles la gèrent chacune d'une manière dont il faut bien sentir la différence. Appelant une réponse et un effort d'élucidation, la question ouvre un espace vide qui demande à être rempli; elle révèle et instaure un manque, un creux que l'affirmation tend au contraire à clore, fût-ce sans le remplir; comblé ou non, le manque est du moins recouvert d'une formule qui en dissimule la présence et l'ampleur. Telle est bien la fonction (et l'ambiguïté) des derniers mots de la statue. Elle dont l'identité se réduisait à une pure interrogation met un *point final* à sa quête de soi, avant d'avoir trouvé quoi que ce soit de substantiel : son *moi* s'évanouit en même temps qu'est barré le *quoi?* où il avait trouvé son ultime abri. Elle qui n'accédait au seuil de l'être que sous les impulsions d'une constante inquiétude, la voilà qui s'en remet tranquillement aux vertus d'un quiétisme de la conscience.

C'est un mouvement strictement parallèle qui fait rejeter le questionnement métaphysique sur la réalité des choses en soi et qui fait avorter l'interrogation du moi sur sa nature intime. Dans les deux cas, le retour aux sources de notre ignorance originelle nous a appris combien à la fois notre connaissance du monde et notre perception de nous-même étaient fondées en *une aberration radicale* qui ne peut que nous faire suspecter tout savoir ultérieur : si j'ai pu me croire odeur de

rose, si une simple surface colorée a pu faire de moi un être aux dimensions infinies et multiplié en plusieurs exemplaires, si j'ai pu me croire capable de créer ou d'anéantir l'univers du seul mouvement de mes paupières, comment pourrais-je encore prétendre à saisir quelque vérité que ce soit? Se prendre pour un homme ou une femme est peut-être aussi aberrant que se croire une odeur de jasmin. Exposé à une illusion potentielle aussi omniprésente, le plus sage n'est-il pas de s'en tenir à une morale étroitement utilitariste dont on décide d'avance qu'elle sera condamnée à rester éternellement «par provision» : la nature intime de mon être *importe* aussi *peu* que l'essence dernière des choses, tant que ce que j'identifie comme un fruit m'apporte à chaque fois la saveur et les calories que mon corps en attend.

Derrière l'interaction harmonieuse des organes et de leur environnement apparaît un trou central, hâtivement recouvert par des déclarations d'indifférence ou par une reconnaissance d'ignorance. La vision du sujet présentée par le *Traité* est habitée par un scotome qui, tout en laissant la statue réfléchir ici ou là sur elle-même, lui interdit l'accès à certaines questions parmi les plus fondamentales. Il est par exemple frappant d'observer comment le même sujet qui, du premier au second discours, parcourt à marche forcée les étapes du questionnement métaphysique moderne se trouve encore au terme de son trajet *privé de toute idée de sa propre mort*. Cette lacune centrale est évoquée brièvement au moment où la statue, lâchée en forêt, est peinte flânant «dans la plus grande sécurité au milieu des animaux qui se font la guerre. L'univers est un théâtre où elle n'est que spectateur; et elle ne prévoit pas qu'elle en doive jamais ensanglanter la scène» (232).

Malgré une aussi funeste prédiction, l'héroïne sera toujours à l'abri des dangers menaçant son existence. Comme en témoigne le silence total du monologue final sur cette question, elle est incapable d'imaginer sa propre disparition. Si elle apprend peu à peu à assurer sa survie dans le milieu hostile de la forêt, c'est seulement pour s'éviter la douleur causée par les «blessures peu dangereuses» que lui infligent ses ennemis. L'idée d'un *au delà de la douleur* où elle puisse simplement cesser d'exister ne semble jamais l'effleurer. Elle qui adresse ses prières au soleil et s'interroge sur la certitude de ses connaissances, ne prend jamais la peine de tirer les leçons que pourraient lui inspirer la vue du cadavre de ces animaux qu'elle «attaque», «saisit» et «dévore» lorsque l'hiver la prive de ses fruits favoris (235). La mort, en ce jardin paradisiaque, n'entre que par une porte discrète et dérobée : elle peut frapper quotidiennement autrui pour les besoins de sa survie sans jamais devenir assez opaque pour me confronter à une réflexion où je voie mon propre visage.

Cette transparence qui rend la mort invisible n'est au reste qu'un cas particulier d'un phénomène très général : si la statue ne *se reconnaît* jamais dans la mort d'autrui, c'est que le *locus amoenus* où elle évolue semble totalement ignorer l'efficace réflexive du miroir. Sur la scène sanglante du monde, elle peut se croire

simple spectateur parce qu'elle n'a jamais eu l'occasion de devenir à elle-même objet de spectacle. Dans ce dispositif expérimental hautement élaboré, on lui apporte des fleurs, des surfaces colorées, des triangles parfumés, des symphonies, mais jamais personne n'a l'idée de lui présenter un simple miroir qui nous fasse voir ses pensées au moment où elle découvre l'image de son corps. Lacune aussi remarquable que significative.

Outre la logique interne de l'expérience de pensée, l'iconographie de la femme au miroir est assez envahissante pour qu'on soit en droit de s'attendre à trouver une telle scène dans un texte peignant la naissance d'une subjectivité conjugée au féminin. Un peu moins d'un siècle avant Condillac, La Fontaine en avait fait un moment fondateur dans la constitution du moi, telle que la met en scène le parcours de l'âme proposé par les *Amours de Psyché*. L'héroïne, emmenée dans le palais merveilleux de Cupidon, y découvre partout son image, qu'elle ne se lasse pas de contempler avec ravissement. Outre les «miroirs» et le «cristal des eaux», elle «rencontre sa figure» sous une forme qui mérite de retenir plus particulièrement notre attention :

Psyché dans le milieu void aussi sa statuë,  
De ces Reynes de coeurs pour Reyne reconnuë.  
La Belle à cet aspect s'applaudit en secret,  
Et n'en peut détacher ses beaux yeux qu'à regret.  
Mais on luy montre encor d'autres marques de gloire:  
Là ses traits sont de marbre, ailleurs ils sont d'yvoire.

Essoufflée par un long va-et-vient entre toutes ces figures de soi, l'héroïne, «passant d'une extrémité en une autre, demeura long-tems immobile, et parut la plus belle statuë de ces lieux». <sup>29</sup> Dans cette réécriture du mythe antique, le sujet accède à l'être sous la forme d'une statue contemplant une statue qui lui renvoie sa propre image. Les mythes de Pygmalion et de Narcisse entretiennent une profonde et intime solidarité — qui rend d'autant plus significative l'ombre dans laquelle le *Traité* laisse le destin de l'amant-de-soi.

Cette ombre, toutefois, n'est pas sans nuances. Si l'on a pu voir au passage que le «narcissisme» avait sa place dans le système condillacien sous sa forme classique d'«amour-propre», le mythe antique lui-même, dans la version canonique qu'en a laissée Ovide, affleure directement en un point du *Traité*. En introduisant le sens de l'ouïe, Condillac cite le texte des *Métamorphoses* consacré à Narcisse,

---

<sup>29</sup>. LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché* (1669), éd. M. Jeanneret et St. Schoettke, Paris, Livre de Poche, 1991, pp. 82-83.

non cependant pour en évoquer le personnage principal, mais pour identifier la statue à Echo : «*sonus est qui vivit in illa*; c'est le son qui vit en elle»<sup>30</sup>.

Déplacement révélateur : toute la puissance du texte de Condillac apparaît bien en ce qu'il dépasse la dénonciation traditionnelle des illusions de l'amour-propre, telle que l'illustre le personnage de Narcisse, pour dépeindre le sujet humain sous les traits considérablement plus *inquiets* (et plus *inquiétants*) du personnage radicalement dépersonnalisé d'Echo. Telle est bien la vérité de l'existence à laquelle est voué un moi extra-territoralisé : que suis-je, se dit la statue, sinon un simple effet d'écho que les stimuli de l'environnement produisent sur mes organes corporels, voire — au vu de ma fragile et douteuse connaissance des choses extérieures — un simple effet d'écho que projette mon illusion sur les objets (inexistants) du monde qui (ne) m'entoure (pas).

Si la statue n'a jamais de miroir dans son environnement, c'est donc parce qu'elle *est elle-même miroir* de cet environnement. Cela est inscrit jusque dans le mode d'emploi qui accompagne l'expérience: la statue, on l'a vu, est destinée à servir de miroir dans lequel le lecteur pourra contempler son propre développement intellectuel. Chacun peut se voir en elle, sans qu'elle ne puisse jamais se voir elle-même nulle part. Ce faisant, elle s'intègre parfaitement dans la série des fictions de la subjectivité évoquées ici qui, toutes, nous *font voir* un spectaculaire *scotome*: il était interdit à Psyché de porter les yeux sur l'objet de ses désirs; Narcisse ne le contemplait qu'au prix de s'y méconnaître; la statue, plus radicalement, peut étendre à l'infini sa connaissance du monde sans jamais accéder à aucune image de ce qu'elle est.

Il s'agit moins là d'un oubli de la part de l'expérimentateur que d'une loi de structure. Le monde de l'expérience est en effet bien doté de miroirs. Mieux : on va jusqu'à en présenter un à l'héroïne au moment où le toucher éduque ses autres sens, en l'occurrence la vision, que l'on piège à l'aide de divers trompe-l'oeil :

Une glace mettroit encore ces deux sens en contradiction. La statue ne douteroit pas qu'il n'y eût au-delà un grand espace. Elle seroit fort étonnée d'être arrêtée par un corps solide, et elle le seroit encore autant, lorsqu'elle commenceroit à reconnoître les objets qu'il lui répète. Elle n'imagine pas comment ils se dédoublent à sa vue; et elle ne sait pas s'ils ne pourroient pas aussi se doubler au tact. (183)

Que l'on approche d'elle un miroir et, au lieu de jubiler à s'y découvrir, elle s'en efface aussitôt pour n'y reconnaître que des «objets» étonnement redoublés. Plus précisément : elle le tourne dans toutes les directions possibles, excepté celle

---

<sup>30</sup>. *Métamorphoses*, livre III, vers 401.

qui pourrait lui révéler sa propre image. Ce nouvel Eden n'a donc rien contre les *surfaces réfléchissantes* : il les produit même généreusement à chaque fois qu'une nouvelle statue-Echo voit le jour. Ce qu'il interdit strictement en revanche, c'est la *réflexion* comme telle, c'est-à-dire *l'angle droit d'un point de vue sur le monde qui permette au sujet de faire face à sa réalité*.

Si l'arbre de la connaissance porte chez Condillac des fruits si doux et si sains, un Interdit n'en couvre pas moins toute la branche consacrée à la connaissance de soi. Sous la surface d'un rejet doctrinal volontairement désinvolte («je ne sais ce que je suis» et je ne m'en porte pas plus mal, n'en déplaît aux métaphysiciens) apparaît donc une tare profonde dont l'inquiétude observée plus haut est le symptôme le plus patent. En même temps qu'il baigne dans l'euphorie d'une harmonie auto-régulée, le monde du *Traité* est hanté par la fragilité qu'impose *une radicale inconscience de soi*. En s'interdisant de faire face au miroir, en renonçant à savoir ce qu'elle est, la statue condamne sa vérité à rester *en souffrance*. Ce malaise larvé affleure dans les derniers mots du monologue : «je ne sais plus ce que *je dois* me croire». Au cœur de l'aveu d'ignorance, apparaît obscurément l'espace d'un *devoir*, encore vide et sans objet, mais où pourra un jour prendre appui, peut-être, l'appel toujours *impertinent* de la vérité.

## ***Individu***

«Tu es heureux, Simon, fils de Jona; car ce n'est pas la chair et le sang qui t'ont révélé cela, mais mon Père, qui est dans les cieux. Et moi, je te déclare : Tu es Pierre, et sur cette pierre, je bâtirai mon Eglise, et les portes des enfers ne prévaudront point contre elle. Je te donnerai les clefs du royaume des cieux»  
(...) Mais Jésus, se tournant, dit à Pierre: «Arrière de moi, Satan, tu m'es scandale; car tu penses comme les hommes, et tes pensées ne viennent pas de Dieu.»  
MATTHIEU, XV,17-23

Comme toute sculpture, la statue de Condillac *représente* quelque chose d'autre qu'elle-même. En la proposant au lecteur comme un miroir de sa propre intelligence, le *Traité* invite lui-même l'interprétation à laquelle l'ont soumis les pages qui précèdent. On l'avait annoncé : en décrivant longuement les utopies et les cécités de la statue, ce sont celles de notre subjectivité moderne que nous avons



tenté de cerner. Plus exactement : ce qu'éclaire la lumière portée sur la figure centrale du texte, c'est le sujet occidental moderne tel qu'il se met en place dans l'idéologie des Lumières et dans la forme d'organisation sociale («capitaliste») issue des révolutions politico-industrielles des XVIIIe-XIXe siècles — et tel que nous le fait voir avec un certain recul le nouveau paysage socio-idéologique («post-moderne») qui est en train de se constituer au seuil du troisième millénaire.

Cette conception du sujet, étroite et éminemment historique, («occidentale», «moderne», «bourgeoise», «capitaliste»), nous proposons de lui réserver le terme d'*individu* — mot dont, selon Robert, l'acception politique («unité dont se composent les sociétés») date précisément des années 1750. Reprenons-en les traits essentiels, tels que les condense le personnage emblématique de la statue et tels qu'ils pourraient servir de base à une définition de portée plus générale.

1. L'individu, conformément à son étymologie, se caractérise d'abord par son *indivision*. Atome social, parfait *insécable*, il repousse à la fois toute idée de coupure et toute idée de lien. On a vu comment il ignore le ciseau de la Parque. Il ne se reconnaît proprement *aucune fin extérieure* : non seulement sa mort, la limite temporelle de son être, échappe à son horizon mais c'est en lui-même, dans sa seule autoconservation, qu'il situe la finalité ultime de son existence. Dépourvu de tout projet ouvert sur autrui, sa seule visée est de se maintenir en vie. Non moins que sa propre disparition, il ignore son inscription dans la séquence reproductive qui a assuré sa venue au monde et qui doit permettre la survie de son espèce. Sa sexualité lui reste aussi extérieure, aussi inconcevable que sa mort. Son histoire commence avec lui et se déploie sans autre fin qu'en soi, sans héritage à recevoir, à partager ou à léguer.

2. C'est dire que sa vie est marquée par une profonde *isolation*. Le monde (presque) parfaitement déshumanisé où évolue la statue symptomatise à merveille *l'occultation du social* qui est au cœur de la notion d'individu. Non seulement la statue ne rencontre jamais rien qui puisse lui servir de semblable, mais elle est placée dans un environnement qui a l'air purement *naturel*. Fleurs, fruits, prairies, forêts, animaux : on la place dans un décor où rien ne doit lui faire prendre conscience de l'historicité des objets qui l'entourent, où rien n'y doit révéler la prégnance d'un faire humain. Non que ce faire soit réellement absent : les triangles parfumés ne poussent pas sur les arbres et il a bien fallu que quelqu'un aille cueillir les roses qu'on lui passe sous le nez. Un main qui lui reste à jamais cachée écarte de lui tous les dangers menaçant ce qu'il a l'orgueil de concevoir comme son *auto-conservation*. Omniprésente et évidente à un regard extérieur, l'in-formation humaine de son univers lui a été rendue invisible, le condamnant à demeurer profondément *inconscient de ses conditions de production*.

3. Ces conditions le maintiennent en effet dans *un confort factice* (au double sens d'artificiel et d'illusoire) qui assure la perpétuation de ses illusions : quelle urgence pourrait-il trouver à les ébranler, alors qu'il s'y trouve si à l'aise. Pour fonctionner en tant qu'individu, le sujet doit sentir que son interaction avec l'environnement baigne dans une profonde *auto-suffisance du monde donné*. Sans qu'il sache très bien comment, ni qu'il cherche sérieusement à le découvrir, il est convaincu d'expérience qu'un principe d'harmonie régit l'univers : l'étonnante aisance de sa propre survie en témoigne mieux que tous les syllogismes. Dieu comme sujet — comme un Autre qui pourrait m'interpeller, me transmette un héritage et m'en demander des comptes — a été exilé de ce monde où l'individu ne saurait tolérer, ni même imaginer, d'autre désir que le sien, d'autre fin que sa conservation. La figure divine se voit désormais cantonnée à une périphérie logique qui se contente de lui reconnaître, sans engagement, le statut de créateur originel et de planificateur remarquablement talentueux. La religion est essentiellement une confiance dans la marche régulière et auto-régulée de la nature, tendant à se confondre avec (et à se reconnaître dans) le développement des sciences, que celles-ci dévoilent les courbes harmonieuses des révolutions célestes ou la minutieuse ordonnance des organismes vivants.

4. Seul au monde, l'individu n'a donc de grâce à rendre qu'à lui-même. «L'homme n'est rien qu'autant qu'il a acquis» (268). Non moins qu'un principe philosophique, il faut voir là un manifeste orgueilleux où se reconnaîtra tout individu, en tant qu'il se croit intimement *self-made man*. Le dernier chapitre du *Traité* ajoute une dimension cruciale à l'image de la statue : «L'expérience et la réflexion seront pour [les hommes] ce qu'est le ciseau entre les mains du sculpteur qui découvre une statue parfaite dans une pierre informe; et suivant l'art avec lequel ils manieront ce ciseau, ils verront sortir de leurs sensations une nouvelle lumière et de nouveaux plaisirs» (266). Dans le miroir que nous présente le texte, nous sommes finalement amenés à nous reconnaître autant comme sculpteur que comme sculpture. L'individu n'a besoin ni de Dieu ni des autres hommes parce qu'il se conçoit comme *une statue qui se serait sculptée elle-même*. Pygmalion et Galathée ne sont que les deux faces d'un même être, tout à la fois créature et créateur de soi. Pour que Simon devienne Pierre, pour que la pierre devienne homme, nul besoin de recours au miracle d'un Dieu incarné : c'est le marbre lui-même qui se donne vie en maniant de ses propres mains le ciseau qui dessine le contour de ses membres. L'absurdité logique du procédé passe aussi inaperçue que la présence humaine derrière la naturalité du décor, aussi insoupçonnée que la fatalité de la mort. A la noblesse d'hier qui s'honorait d'hériter sa valeur, qui mettait tout son orgueil à reconnaître sa dette et à s'incrimer dans la continuité d'un lignage, succède un individu dont toute la fierté consiste à être — en pleine illusion — à la fois fin et cause de soi.

5. Par delà le confort d'un monde adapté à ses besoins, par delà les jouissances multiformes qu'il y trouve, par delà même la satisfaction de ne rien devoir à personne, l'euphorie fondamentale de l'individu tient en ce qu'il vit dans *un univers débarrassé du Mal*. Toute séquelle, voire tout souvenir de la Chute originelle a été effacé : il n'est désormais plus question de Faute, de péché infectant notre nature inime, de rédemption ni de Jugement dernier. Tout se réduit à l'opposition du plaisir et de la douleur, qui ont le mérite commun d'être deux formes de bien : l'un direct, par le plaisir qu'il apporte; l'autre médiat, par l'avertissement du danger qu'il signale et permettra dès lors d'éviter. Dans ce nouveau paradis qu'est (re)devenu le monde, on dispose à la fois d'un Bien suprême (l'auto-conservation dans un état qui assure «le plus de plaisir avec le moins de peine») et d'une voie pour s'en approcher toujours plus intimement : le *travail*. Je suis ce que j'ai acquis, c'est-à-dire ce que je me suis approprié par mon travail<sup>31</sup>. En un court-circuit significatif, la voie du bonheur devient elle-même le lieu d'une jouissance : «ce qui contribue surtout à notre bonheur, c'est cette activité que la multitude de nos besoins nous a rendue nécessaire» (403). A Psyché ravie par l'image de son *être* succède Pygmalion jouissant de contempler son *faire*. Cultivons donc notre jardin, ne serait-ce que pour en offrir les fleurs aux statues de nos expériences imaginaires : aucun Mal ne saurait avoir lieu là où le *self-made man* est destiné à faire le Bien, quoi qu'il (se) fasse.

6. Cette euphorie ne se vit toutefois que sur le mode de l'*intermittence*. Une face cachée d'*inquiétude* et de *fragilité* reste toujours présente sous la fierté et la bonne conscience de surface. A force de concentrer sur lui-même toute son existence, l'individu s'entoure d'un tel vide qu'il n'a plus rien à quoi se raccrocher. L'auto-crédation qui nourrit son orgueil alimente aussi son insécurité : à n'être fondées qu'en sa personne, ses connaissances et ses valeurs manquent cruellement de la fermeté que leur conférerait un ancrage extérieur. Cette arche qu'il s'est construite pour assurer sa survie et son bonheur, s'il s'honore de la voir flotter avec aisance sur le roulis du monde, il la sait aussi emportée dans une dérive sur laquelle il n'a aucun contrôle. Que quelque événement discordant vienne le faire douter de l'harmonie générale, et le voilà sans recours, livré au plus terrifiant *désarroi*.

7. Cette insécurité qui peut se manifester sous les formes les plus diverses a sa source dans la profonde *inconscience de soi* où vit l'individu. Le *faire* où il aime tant se reconnaître a totalement absorbé son *être*. Demandez-lui *comment* il s'est fait, *avec quoi* et *par quelles étapes*, il vous tiendra un discours des plus éclairants

---

<sup>31</sup>. Cf. par exemple les développements de Locke sur la «Propriété des choses». Les fruits cueillis sur un arbre sauvage m'appartiennent du moment que j'ai pris de mon temps et de mon énergie pour les cueillir : «Le *travail*, qui est mien, mettant ces choses hors de l'*état commun* où elles étaient, les a fixées et me les a appropriées». (John LOCKE, *Traité du gouvernement civil* (1690), trad. Mazel, Garnier-Flammarion, 1984, p. 196.)

récapitulant les modalités et les phases de son auto-construction; laissez-le retomber sur la question «Qui suis-je?», son monologue s'épuisera, comme pris au dépourvu par une interrogation parfaitement saugrenue et radicalement étrangère à ses habitudes. Son *moi*, réduit à «la collection des sensations qu'[il] éprouve, et de celles que la mémoire lui rappelle» (56), relève du plus *pur accident* : placé dans un autre environnement, affecté d'autres sensations, cette statue qui se prend maintenant pour un homme aurait pu tout aussi bien se croire odeur de jasmin ou rêve de papillon. Si son moi lui est insaisissable, c'est qu'il est dépourvu de toute nécessité propre. L'individu a donc tout intérêt à éviter coûte que coûte de retourner son regard sur soi : une identité aussi évanescence ne saurait lui inspirer que le plus désagréable des vertiges. Dût-il franchir cet écueil qu'il le regretterait aussitôt : que pourrait donc trouver au cœur de soi un *self-made man*, c'est-à-dire une statue croyant s'être sculptée de ses propres mains, sinon le paradoxe absurde d'une impossibilité logique ? Retranché en un *non-lieu* qui ne le convainc de son innocence qu'en le privant de tout ancrage éthique, il fuit sans cesse une vérité à laquelle il tourne le dos, mais vers laquelle — infiniment inquiet de ce qu'il *doit* se croire — il ne peut s'empêcher, par dessus son épaule, de jeter un regard furtif et apeuré.

L'*individu* s'apparente à la statue en ce que, comme elle, il n'a pas son essence dans une matière, mais dans une forme, un *eidos*<sup>32</sup>: ce que met au jour le texte de Condillac, c'est *le moule* dans lequel nos sociétés ont fondu la conscience des sujets nés en leur sein. Sur la pierre de notre statue, l'Occident moderne a bâti son Eglise : dès 1750, un corps de croyances est prêt à venir in-former l'esprit des communicants du gigantesque festin dont nous goûtons aujourd'hui les ultimes desserts.

Cet *eidos* est encore à la base d'une large part de notre vision du monde : c'est sur lui que reposent les principes de nos lois et de nos institutions; c'est sur lui que s'appuie le (néo-)libéralisme qui, non content d'avoir pillé et dévasté les richesses du Tiers-Monde, ravage aujourd'hui jusqu'au cœur de nos cités. Chaque

---

32. «L'individu est création sociale comme forme en général : cela ne pousse pas, si l'on fait pousser quelqu'un dans une forêt sauvage, il sera un enfant loup, un enfant sauvage, un fou ou ce que vous voudrez, il ne sera pas un individu. Mais l'individu est aussi à chaque fois, et dans chaque type donné de société, une fabrication, je dis bien fabrication, une production — presque production en série — sociale spécifique. Cette création (...) est aussi chaque fois création d'un *type (eidos)* historique *spécifique* d'individu, et «fabrication en série» d'exemplaires de ce type: ce que la société française, suisse, américaine ou russe fabrique comme individu a très peu de rapport, à part des caractéristiques tellement générales qu'elles sont vides, avec l'individu que fabriquaient les sociétés romaine, athénienne, babylonienne ou égyptienne, pour ne pas parler des sociétés primitives.» (Cornélius CASTORIADIS, «Nature et valeur de l'égalité» in *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*, Paris, Seuil, 1986, p. 316) Pour éviter les confusions, je mets le mot *individu* en italiques lorsqu'il désigne l'*eidos* spécifique élaboré par les sociétés occidentales modernes.

chômeur, chaque sans-abri, chaque adolescent de banlieue sans futur, chaque enfant du ghetto abandonné à la jungle de la drogue souffre dans sa chair et dans son sang des sévices de cet *eidos*. Chacun d'eux paie le prix d'un échec qui est celui de nos sociétés dans leur ensemble : *échec à produire des sujets dotés des moyens de d'assumer le statut d'individu qui leur est imposé.*

Pour reconnaître les effets et la prégnance de cet *eidos*, nul besoin, au reste, d'aller ouvrir les portes des enfers sociaux qui environnent de toutes parts les îlots de prospérité d'où nous — intellectuels occidentaux — réfléchissons sur le monde. L'empathie que, malgré ses aberrations, ou plutôt à cause de ces aberrations mêmes, le monologue de l'héroïne suscite en nous signale assez que c'est notre portrait que nous contemplons sous le marbre de la statue. Derrière la fierté arrogante qui a permis à l'*homo occidentalis* de coloniser et de s'approprier l'ensemble de la planète en moins de cinq cents ans, après un demi-siècle d'euphorie qui l'a fait jouir d'une qualité de vie matérielle proprement inouïe, ne sentons-nous pas aujourd'hui, au plus profond de chacun de nous, là où un *moi* cherche à reconnaître le cœur de son identité, un vide vertigineux. *Je ne sais plus ce que je dois me croire.* Toutes les images de notre univers médiatique ne semblent-elles pas s'ingénier, comme la statue, à nous épargner toute *réflexion*, c'est-à-dire à nous écarter de l'angle droit d'un point de vue sur le monde qui nous permette de faire face à notre réalité ? Privé de toute certitude transcendante, dépourvu de toute fin extérieure crédible, j'erre en une totale isolation d'autrui, ballotté sans ancrage par une inquiétude intime qui m'ouvre douloureusement les yeux à la fragilité de l'équilibre où s'est jusqu'ici assurée mon existence. Au seuil de ce que nous croyions être un paradis, les clés du royaume des cieux commencent à nous brûler les mains. Pour peu que nous retournions sur nous-même un regard qui n'ignore pas les famines, les guerres, les misères, les violences et les oppressions qui nous entourent, comment voir sans malaise le confort factice de nos traitements de texte et de nos disques compacts, de nos lave-vaisselle et de nos pâtées pour chiens ? Dans nos intermittences de lucidité, comment tout cela pourrait-il ne pas nous «être scandale»?

Démoniser l'Occident ne mène nulle part. En même temps que des crimes et des ravages sans nom, les développements de notre civilisation ont suscité des aspirations qui sont parmi les plus exaltantes que se soit jamais proposées l'humanité. Notre héritage est riche d'idéaux (d'égalité, de liberté et de justice) dont la formation s'est précipitée au moment même où Condillac rédigeait son *Traité*, et dont il nous reste encore à prendre la mesure. Identifier la notion d'*individu*, en définir les limites et en reconnaître les leurres, tout cela n'est jamais qu'un premier pas pour en dépasser les pièges. Au seuil du troisième millénaire, notre monde ne se retiendra pas de basculer. Malgré tous les triomphes d'un capitalisme aveugle, c'est seulement en échangeant les *impasses de l'individu* pour les *utopies du citoyen*

que les accomplissements (cruellement exclusifs) et les aspirations (révolutionnairement universelles) apportés par l'incroyable prospérité occidentale seront autre chose qu'une éphémère et fragile euphorie.

University of Pittsburgh

Juillet 1993

# Bibliographie

## *Textes*

Etienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des systèmes* (1749) suivi du *Traité des animaux* (1755), Paris, Fayard, Corpus des oeuvres de philosophie en langue française, 1991.

René DESCARTES, *Méditations métaphysiques* (1641), éd. M. Beyssade, Paris, Livre de Poche, 1991.

Nicolas MALEBRANCHE, *La Recherche de la vérité* (1674), Paris, Berche et Tralin, 1880.

André François Boureau DESLANDES, *Pygmalion ou la statue animée* (1742), Londres, 1742.

BUFFON, *Histoire naturelle de l'homme* (1749), chapitre «Des sens en général» in *Oeuvres Complètes*, Paris, Furne et C<sup>e</sup>, 1837, tome III, pp. 264-266.

Melchior von GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. Tourneux, Paris, Garnier, 1877, tome II, 438-444.

Charles BONNET, *Essai analytique sur les facultés de l'âme* (1756), Genève, Slatkine Reprints, 1970.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Pygmalion* (1762), in *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1961, tome II, pp. 1124-1231.

Denis DIDEROT, *Entretien de d'Alembert de Diderot* (1769), Paris, GF, 1965.  
—, *Salons*, éd. Seznec & Adhémar, Oxford, Clarendon Press, 1957, tome I, pp. 245-247.

## *Etudes*

Hans AARSLEFF, «Condillac's Speechless Statue» in *From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

François AZOUVI, «Genèse du corps propre chez Malebranche, Condillac, Lelarge de Lignac et Maine de Biran», *Archives de Philosophie*, 45, 1982, pp. 85-107.

- Bernard BAERTSCHI, «La statue de Condillac, image du réel ou fiction logique?», *Revue philosophique de Louvain*, 82, août 1984, pp. 335-364.
- , «Le Problème du réalisme chez Condillac», *Les études philosophiques*, No 3, 1988, pp. 371-393.
- Gaston BAGUENAUT DE PUCHESSE, *Condillac, sa vie, sa philosophie, son influence*, Paris, Plon, 1910.
- Cornélius CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
- , *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*, Paris, Seuil, 1986.
- Jacques DERRIDA, *L'Archéologie du frivole. Lire Condillac*, Paris, Galilée/Gonthier Médiations, 1973.
- Laurence L. BONGIE, «A new Condillac Letter and the Genesis of the *Traité des Sensations*», *Journal of the History of Philosophy*, XVI, 1, January 1978, pp. 83-94.
- Suzanne GEARHART, *The Open Boundary of History and Fiction. A critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton University Press, 1984.
- Wlad GODZICH, «Subjects without Society», Foreword to HAINEAULT & ROY, *Inconscious for Sale*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
- L. GUIBERT-SLEDZIEWSKI & J. L. VIEILLARD-BARON, *Penser le sujet aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Peter D. JIMACK, *La genèse et la rédaction de l'Emile de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Institut et Musée Voltaire/Droz, 1960.
- Dalia JUDOVITZ, *Subjectivity and Representation in Descartes : The Origins of Modernity*, Cambridge Studies in French, 1988.
- Isabel F. KNIGHT, *The Geometric Spirit. The Abbé de Condillac and the French Enlightenment*, New Haven/London, Yale University Press, 1968.
- Georges LE ROY, *La psychologie de Condillac*, Paris, Boivin, 1937.
- Gabriel MADINIER, *Conscience et mouvement, étude sur la philosophie française de Condillac à Bergson*, Paris/Louvain, Nauwelaerts, 1967.
- Jean A. PERKINS, *The Concept of the Self in the French Enlightenment*, Genève, Droz, 1969.
- Suzanne L. PUCCI, «Metaphor and Metamorphosis in Diderot's *Le Rêve de d'Alembert* : Pygmalion Materialized», *Symposium*, 35:4, 1981-1982, pp. 325-340.



Nicolas ROUSSEAU, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, Droz, 1986.

Jean SGARD (éd.), *Corpus Condillac*, Genève, Slatkine, 1981.

Peter SCHOOLS, *Descartes and the Enlightenment*, Mc Gill-Quenn's University Press, 1989.

P. SMITH, *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.